

*Claudia Albuquerque de Lima Queiroz Costa*

**A MENTE, O OLHO E A VOZ DA LUZ**

**O pensamento fotográfico e o fotógrafo-narrador: experiências autorais e estéticas no universo do olhar sobre Salvador, na Bahia**



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2017

*Claudia Albuquerque de Lima Queiroz Costa*

**A MENTE, O OLHO E A VOZ DA LUZ**

**O pensamento fotográfico e o fotógrafo-narrador: experiências autorais e estéticas no universo do olhar sobre Salvador, na Bahia**

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

Trabalho efetuado sob orientação da Prof<sup>a</sup>. PhD Ana

Isabel Candeias Dias Soares



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2017

## **A MENTE, O OLHO E A VOZ DA LUZ**

**(O pensamento fotográfico e o fotógrafo-narrador: experiências autorais e estéticas no universo do olhar sobre Salvador, na Bahia)**

### **DECLARAÇÃO DE AUTORIA**

Declaro ser autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referência incluída.

***Claudia Albuquerque de Lima Queiroz Costa***

© Cláudia Ad Lima

“Em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, é possibilitada à Universidade do Algarve arquivar a obra, bem como de a divulgar através de repositórios científicos para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos”.



## **DEDICATÓRIA**

Ao meu marido Marcilio, que com suavidade e sabedoria torna nossas vidas mais plenas, nos permitindo trilhar um caminho para a concretização dos nossos projetos filosóficos e acadêmicos.

Aos meus pacientes filhos Ícaro e Victor, que cresceram juntos com esta pesquisa, e suportaram o meu distanciamento provocado por minha entrega à pesquisa, e que foram, por um certo período, forçados a se exilarem e distanciarem-se temporalmente e espacialmente da terra amada, do lar, dos brinquedos e dos amigos queridos.

## ***IN MEMORIAN***

Aos meus pais Romualdo e Daurinha que viram em mim um projeto para a continuação de suas narrativas.

## RECONHECIMENTO

À Adenor Gondim, que, com sua arte do retângulo, provocou em mim angústias artísticas e estéticas fazendo brotar o problema desta Tese;

À Universidade do Estado da Bahia, em especial ao Campus V, por possibilitar o meu afastamento doutoral e garantir o aperfeiçoamento acadêmico e intelectual necessário para a realização do projeto de pesquisa, incluindo-se o financiamento através da bolsa de Aperfeiçoamento e Capacitação (PAC), por vias da PPG, previsto na Legislação do Magistério Público Estadual.

À Universidade do Algarve na figura das queridas professoras e amigas Mirian Tavares e Ana Isabel Soares, que me acolheram e acreditaram na concretização desta Tese.

Ao incansável apoio do pessoal do Gabinete de Relações Internacionais e Mobilidade (GRI), na figura de Carla Mendes Ferro

Aos órgãos e instituições que me ofereceram uma estrutura mínima na configuração de um imenso banco de dados e de imagens, a exemplo da Biblioteca da Universidade do Algarve, do Museu Temporal, da Subgerência de Documentação e Memória/IPAC (SUDOM), da Fundação Gregório de Matos, da Fundação Pierre Verger. Destas duas últimas fundações merece um especial agradecimento as funcionárias Elidinei Maria Bonfim e Roberta Rodrigues respectivamente, pelo apoio, presteza e no caloroso atendimento no acesso aos acervos.

Aos amigos e familiares, em especial à Elisângela, Márcia, Rose, Vivian, Patrícia, e minha mãe Marisa, por terem proporcionado que o cotidiano de minha família prosseguisse sem tamanha desordem e caos, nos meus afastamentos.

Aos fotógrafos, artistas, pesquisadores: Célia Aguiar, Aristides Alves, Alex Baradel e Nancy Silva, que se disponibilizaram gentilmente a serem sujeitos-colaboradores desta pesquisa.

À Jéssica Oliveira e todos aqueles que contribuíram de alguma forma na produção da pesquisa, inserindo dedos, olhos, mãos e ouvidos, permitindo atingir os propósitos desta investigação.

Enfim, a todos os mestres que conheci em vida ou através dos livros, cujas marcas ideológicas e culturais estão presentes em meus discursos e em minhas ações.

Meus sinceros agradecimentos.

## ***Resumo***

A visão onírica, utópica e delirante que o universo da arte propôs para Salvador, na Bahia, vem sendo atualizada nas últimas 70 décadas a partir da percepção de fotógrafos, que contribuem na construção de um discurso distópico sobre um cenário de resistência, diferenças sociais e étnicas marcantes. Ao investigar o fenômeno da narrativa fotográfica, a partir da análise das obras dos fotógrafos Pierre Verger e Adenor Gondim, verificou-se uma linguagem imagética autoral e canonizada sobre a cidade. A tese levanta questões em torno do conceito do fotógrafo-narrador tomando como referência a obra de Walter Benjamin, além das abordagens de Vilém Flusser, Renato Ortiz, Teixeira Coelho, dentre outros. Tais leituras levaram à compreensão dos rearranjos políticos-culturais e do surgimento de uma nova estética que influenciaram a desconstrução das narrativas hegemônicas do poder e na reelaboração de uma nova concepção não linear e democrática do campo de visão das massas. Ancorando-se na concepção de fotografia enquanto fragmento de constituição dos indivíduos, elaborou-se uma reflexão sobre o Pensamento Fotográfico, no qual uma imagem mental prévia antecipa-se ao registro do fotógrafo o auxiliando no processo artístico. Utilizando a metodologia qualitativa hipotético-dedutiva, com ênfase no método fenomenológico mundano de base merleau-pontyana, foi possível categorizar os elementos das imagens selecionadas enfatizando: memória, reprodutibilidade, percepção, liberdade artística, subjetividade e o papel da (in)consciência do artista enquanto produtor de uma visualidade de seu tempo e espaço. Também evidenciou-se a presença de um conjunto de elementos, não meramente estéticos, que condicionam e replicam o olhar para temas, objetos e cenários, o que inclui a influência direta de diferentes agentes promotores de uma visão parcial e estratégica de Salvador. Portanto, caberia à nova geração de fotógrafos perceber a magnitude estética e cultural que ainda há por ser revelada da cidade.

**Palavras Chaves:** FOTÓGRAFO-NARRADOR; PENSAMENTO FOTOGRÁFICO; NARRATIVAS VISUAIS; SALVADOR; PIERRE VERGER; ADENOR GONDIM

## Abstract

The dreamlike, utopian, and delirious vision that the universe of art has proposed for Salvador, Bahia, has been updated in the last 70 decades from the perception of photographers, who contribute to the construction of a dystopic discourse on a scenario of resistance, social and Ethnic groups. When investigating the phenomenon of the photographic narrative, from the analysis of the works of the photographers Pierre Verger and Adenor Gondim, an authoritative and canonized imaginary language about the city was verified. The thesis raises questions about the concept of the photographer-narrator taking as reference the work of Walter Benjamin, besides the approaches of Vilém Flusser, Renato Ortiz, Teixeira Coelho, among others. Such readings led to the understanding of political-cultural rearrangements and the emergence of a new aesthetic that influenced the deconstruction of the hegemonic narratives of power and the re-elaboration of a new nonlinear and democratic conception of the field of vision of the masses. Anchoring itself in the conception of photography as a fragment of the constitution of the individuals, a reflection on the Photographic Thought was elaborated, in which a previous mental image anticipates the registration of the photographer helping it in the artistic process. Using the hypothetical-deductive qualitative methodology, with emphasis on Merleau-Ponty's mundane phenomenological method, it was possible to categorize the elements of the selected images emphasizing: memory, reproducibility, perception, artistic freedom, subjectivity and the role of the artist's while producing a visuality of its time and space. It was also evidenced the presence of a set of elements, not merely aesthetic, that condition and replicate the look at themes, objects and scenarios, which includes the direct influence of different agents promoting a partial and strategic view of Salvador. Therefore, it would be up to the new generation of photographers to perceive the aesthetic and cultural magnitude that still has to be revealed of the city.

**Key Words:** PHOTOGRAPHER-NARRATOR; PHOTOGRAPHIC THOUGHT; VISUAL-NARRATIVES; SALVADOR; PIERRE VERGER; ADENOR GONDIM

## **A MENTE, O OLHO, E A VOZ DA LUZ**

**(O pensamento fotográfico e o fotógrafo-narrador: experiências autorais e estéticas no universo do olhar sobre Salvador, na Bahia)**

Resumo -----	vii
Abstract -----	viii
Lista de siglas -----	xi
Lista de imagens -----	xii
<b>INTRODUÇÃO -----</b>	<b>01</b>
As interrogações e a metodologia -----	05
Passos do método e técnicas -----	07
<b>I. PANORAMA: TÉDIO, O PÁSSARO DE SONHO QUE CHOCA OS OVOS DA EXPERIÊNCIA -----</b>	<b>16</b>
1. As pedras já não dialogam mais com os homens: o “fim” da experiência narrativa tradicional -----	17
2. A voz da narrativa e o nascimento do Fotógrafo-Narrador -----	28
3. O tear da história em camadas finas e translúcidas: o tédio e o tempo da narrativa fotográfica -----	34
<b>II. A TESE: A MENTE, O OLHO E A LUZ -----</b>	<b>42</b>
1- Uma esquelética metáfora da autonomia da arte: Núcleo da reflexão no campo da criação artística -----	43
1.1 Consciência e imersão na subjetividade -----	52
1.2 Encenação, ilusão e utopia na fotografia -----	56
2- Pensamento Fotográfico -----	64
2.1 A voz oculta da luz -----	72
2.2 A condição da memória e da reprodutibilidade do pensamento -----	79
3. Percepção estética e o terceiro olho do Universo -----	90
<b>III. CULTURA: MODELO PARA AS GRANDES NARRATIVAS -----</b>	<b>96</b>
1. Esboços para uma discussão sobre Cultura e Contemporaneidade -----	97
2. Brasil e as imagens das cidades: a soma de universos complementares -----	109
3. Salvador: uma utópica narrativa visual sobre a “Lisboa dos Trópicos” -----	112

<b>VI. ACHADOS 1: A POÉTICA URBANA DE SALVADOR E A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR VERGERIANO -----</b>	<b>133</b>
1. Formas de olhar, encontrar e tocar a Bahia -----	134
2. Narrativas poéticas de um contexto urbano sobre Salvador -----	153
<b>V. ACHADOS 2: A SALVADOR SENSORIAL DE ADENOR GONDIM -----</b>	<b>164</b>
1. A marinete, as maçãs, e o mar -----	165
2. A estética geométrica libertária e popular de Adenor -----	193
<b>VI. ANÁLISE GERAL DOS ACHADOS -----</b>	<b>206</b>
Salvador sob a ótica dos vencidos -----	207
<b>CONCLUSÃO -----</b>	<b>226</b>
Um impermanente Fim -----	227
<b>REFERÊNCIAS -----</b>	<b>232</b>
<b>ANEXOS -----</b>	<b>240</b>
Questionários -----	240
Transcrição dos áudios das entrevistas -----	246
Termo de consentimento livre e esclarecido -----	345

## **Lista de Siglas**

Antônio Carlos Magalhães (ACM)  
Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER)  
Empresa de Turismo de Salvador (Emtursa)  
Fundação Gregório de Matos (FGM)  
Fundação Pierre Verger (FPV)  
Gabinete de Relações Internacionais e Mobilidade (GRI)  
Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)  
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)  
Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA)  
Irmandade da Boa Morte (IBM)  
Instituto Moreira Salles (IMS)  
Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC)  
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)  
Inteligência Artificial (AI)  
Movimento Negro Unificado (MNU)  
Organização das Nações Mundiais para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)  
Subgerência de Documentação e Memória (SUDOM)  
Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia (Bahiatursa)  
Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE)  
Universidade do Algarve (UAlg)  
Universidade Estadual da Bahia (UNEB)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

## Lista de Imagens

Foto I-01: O Ovo-Menino no tubo (fotomontagem), Foto Adenor Gondim  
Foto II-01: Olhos-Os Negros, Jean Genet, Foto Adenor Gondim  
Foto III-01: Panorama Benjamin Mulock, 1860, Fonte: internet  
Foto III-02: Panorama, Foto Adenor Gondim,  
Foto III-03: Abraçando Salvador, Foto Adenor Gondim  
Foto III-04: Carte de visite Rio Vermelho, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto III-05: Cartão postal Praia da Boa Viagem, Arq. His. Mum. Salvador/FGM  
Foto III-06: Cartão Postal Ladeira da Barra, Arq. Hist. Mun. de Salvador/FGM  
Foto III-07: Instituto Agrícola, lavra da terra, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto III-08: Instituto Agrícola, fabricação de farinha, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto III-09: Aguadores na Cidade – Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto III-10: Atracadouro – Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto III-11: Caminho do Rio Vermelho, Mata Escura, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-01: Autorretrato, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-02: Mãos e retrato, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-03: Tabuleiro da baiana de acarajé, Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-04: Abano de palha. Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-05: Parque 2 de Julho à noite – Campo Grande. Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-06: Fonte, Campo Grande, Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-07: Mãe Senhora e Filhas de Santo. Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-08: Mãe Senhora, Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-09: Mãe Senhora, Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-10: Filha de Santo de Mãe Senhora (Mãezinha), Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-11: Filha de Santo de Mãe Senhora (Mãe Ditinha), Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-12: Filha de Santo de Mãe Senhora (Mãe Ditinha), Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-13: Candomblés Diversos, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-14: Manoel Nascimento de Santo Silva ‘Gibirilo’. Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM  
Foto IV-15: Padres, Igreja do Rosário dos Pretos, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-16: Carmo, Arquitetura colonial Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-17: Pelourinho (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-18: Noivos, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-19: São Bento (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto IV-20: Festa do Bonfim (1959) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
Foto V-01: Caleidoscópio (fotomontagem) com 10 Fotos de Adenor Gondim



Foto V-02: Rua Chile/Neons Rua Chile, Foto: Voltaire Fraga. Fonte internet  
 Foto V-03: Ruas/Neons Castro Alves, Foto: Voltaire Fraga. Arq. Hist. Mun. de Salvador/FGM  
 Foto V-04: Plano inclinado Gonçalves, Arq. Hist. Municipal de Salvador/FGM  
 Foto V-05: Sentinela-Elevador Lacerda, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-06: Monte Serrat (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
 Foto V-07: Praia da Boa Viagem, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-08: Pierre Verger, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-09: Autógrafo de Pierre Verger para Adenor Gondim  
 Foto V-10: Festa de São Lázaro, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-11: Hóstia para uma baiana. Festa de Santa Bárbara, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-12: Acarajé para o povo-Festa de Santa Bárbara, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-13: Canto da Verônica- Sexta-feira Santa, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-14: Antigo Maciel, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-15: Semana Santa (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
 Foto V-16: Viaduto do Politeama, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-17: Colunáveis, Barra. Foto Adenor Gondim  
 Foto V-18: A Margem-Decoração do Carnaval, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-19: Festa de Iemanjá, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-20: Festa de Iemanjá, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
 Foto V-21: Pombos-Caminhada pela paz Dique do Tororó, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-22: Barraca de festas de largo da Bahia 07, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-23: Barraca de festas de largo da Bahia 18, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-24: Festa da Conceição, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger  
 Foto V-25: Equilibrando, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-26: Ancestralidade, Obra de Mestre Didi- Rio Vermelho, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-27: Lindro Amor no Pelourinho, Foto Adenor Gondim  
 Foto V-28: Para onde vou! Porto da Barra, Foto Adenor Gondim  
 Foto VI-01 Paineis heróis urbanos, Rua de São Francisco, Foto Cláudia Ad Lima  
 Foto VII-01 Panoramas, Água de Meninos e de Pituaçu, Foto Cláudia Ad Lima

**Nota1: Fotos Pierre:** Verger©Fundação Pierre Verger - Fotos protegidas pela Lei dos Direitos Autorais 9610/98. Interessados em utilização, deverão entrar em contato com a Fundação Pierre Verger (<http://pierreverger.org/br/acervo-foto/servicos/uso-de-fotos.html>).

**Nota2: Fotos Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM**

Do fundo PMS: Pasta 226- fotos (2993, 3000.2, 5147.1, 5148.2, 5151.2, 5153.1, 3000.1); pasta 314- fotos (939, 924.1), pasta 147- foto (12.337), pasta 512-fotos (4381.1, 8440.1, 4381.3, s/n, 4380.3, 4379.1, 4379.2, 4381.2). Subtotal- 18 imagens.

Do fundo RBC: Pasta 026- postal (0964); pasta 027 – postal (0489); pasta 028- postal (0465, 00886); pasta 034 – postais (1380, 1899); pasta 053- postais (1232,1236); pasta 054 – postal (1241); pasta 059- postal (1822); pasta 061- postal (1866); pasta 072- postal (0038); pasta 075 – postais (1488, 1454); pasta 143 – postal (0485). Subtotal- 18 imagens.

## Preâmbulo

Somos poeira cósmica vagando por esta imensidão conhecida por universo, composta por finas camadas de memória, onde cada partícula que forma esta poeira contém dados informacionais, geneticamente transmitidos através das gerações. Portanto, vivemos um estado de permanente latência, que em certos momentos alguns buscarão o seu desabrochar, a sua abertura, que ao ouvirem a voz oculta da luz garantirão ascensão e imortalidade. Por isso, não abandones as essências do perfume do teu corpo, pois nele estão latentes o teu passado e o teu futuro. Escrevas o imperecível na areia e encontrarás o percurso de tempo que guiará os teus caminhos. Transformados em *Homo digitus*, seres digitais encantados e seduzidos pelo canto das tecnologias, nossos olhos e dedos comandarão as teclas e a decisão dos nossos sentidos e pensamentos.

Como poeira que vagueia, vivemos em estado de impermanência, ou de eterna mudança, e, portanto, a essência da existência está na mutabilidade de cada experiência. E como prova da passagem do tempo destas experiências, tornamo-nos imagens narrativas, que projetam as memórias retidas nas partículas selecionadas. Estas formam um banco de dados visuais que alimenta a grande narrativa da história da humanidade e caminha tediosamente e tragicamente para a extinção, mas cuja esperança a arte evoca.

## INTRODUÇÃO

A invenção da Modernidade continha um projeto de alteração radical dos rumos da humanidade, que fora gestada pela potência de pensamentos e experiências relacionadas com o acúmulo do conhecimento adquirido e com o excedente de produção capitalista, o que fez gerar novas formas de representações na vida contemporânea como a globalização, a sociedade de massa e a sociedade digital.

Impulsionado por estas representações, o advento das tecnologias alterou as relações afetivas e as formas de se comunicar humanas, e em consequência, as formas de contar e de ouvir histórias sofreram profundas transformações. Porém, Walter Benjamin já apontava para uma antevisão das possibilidades de novos usos e dimensões destes suportes, como o cinema e a fotografia que viriam a influenciar as narrativas contemporâneas. Surgindo neste cenário a figura do fotógrafo-narrador, que é um misto de feiticeiro místico, poeta e visionário, pois, tudo o que os seus olhos focam viram passado, e projetam-se para o futuro.

A intenção de desenvolver o estudo envolvendo a narrativa fotográfica iniciou com as aplicações da Metodologia das Equivalências no ensino da fotografia durante o Mestrado e no percurso acadêmico da pesquisadora. Tal investigação a levou a concluir em 2001; quando ainda não se espalhara o fenômeno das redes sociais; que qualquer indivíduo seria capaz de expressar-se com desenvoltura por meio da imagem fotográfica, e que assim, poderia ser expandido o uso da fotografia como ferramenta potencial para a expressão da Representação Social. Nesta, verificou-se que o fotógrafo se utiliza de equivalências, ou de uma linguagem metafórica, para comunicar-se, para a qual os sentimentos se relacionam com fatos, acontecimentos, histórias de vida e experiências, compondo parte das narrativas construídas durante toda a sua vida. Por sua vez, o espectador a partir das relações com os elementos constituintes de uma foto, mesmo a mais subjetiva, co-relaciona a sua visualidade com as suas experiências de vida, a outras imagens anteriormente vistas ou a um sentimento; e passa a desenvolver uma outra narrativa interior reconstruindo um desenrolar de acontecimentos que podem o levar a sensações passadas ou futuras.

Sendo assim, a proposta desta tese de doutoramento centrou-se no desenvolvimento de um estudo diretamente relacionado com as questões sobre o fotógrafo-narrador levando-se em conta sua experiência, sua memória, sua subjetividade, representatividade em seu tempo e espaço. Trata ainda de investigar culturalmente o mundo vivido e compreender o sentido da experiência estética a partir do fenômeno da narrativa fotográfica, delimitando como objeto de

análise: o sujeito por trás da experiência e a experiência por trás do sujeito que dá voz ao ato de narrar a partir da fotografia.

Além disso, buscou-se identificar como o fotógrafo-narrador contemporâneo participa e influencia na construção de um pensamento fotográfico, nos modos de significação e nas interações culturais dos indivíduos, delimitando como objeto de estudo a cidade de Salvador a partir da perspectiva dos fotógrafos Pierre Verger e Adenor Gondim, que vivenciaram a experiência de fotografar e pensar a cidade, e com isso, foi possível verificar como a fotografia, reapresenta, reafirma, realimenta, replica e reproduz a configuração do homem nas cidades contemporâneas. Neste sentido foi possível descrever a percepção do fotógrafo em relação ao mundo em que vive, detectando a consciência ou inconsciência que existe por trás do ato de fotografar revelando um modo de existir a partir de diversas perspectivas distintas.

A circulação de bens culturais e simbólicos nas sociedades contemporâneas vem estimulando o debate sobre os problemas de linguagem, e em consequência vem fazendo emergir uma nova abordagem teórica, cujas indagações remetem às questões-problemas do nosso estudo: com o anúncio do fim da experiência narrativa tradicional, a narrativa fotográfica toma para si as bases das narrativas contemporâneas? A experiência do fotógrafo conduz à sedimentação e intercâmbio de sua subjetividade, e a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar influencia o olhar e o discurso de todos sobre os temas que registra ou revela? O artista é consciente de seu papel enquanto produtor de uma narrativa sobre seu tempo e espaço, que permite a organização dos discursos e das reminiscências/memórias dos indivíduos e das paisagens? Como avaliar o impacto da expressão do fotógrafo sobre as cidades ao registrar a prova de sua existência e das realidades que a envolvem? O que move os indivíduos a fotografarem tanto os mesmos motivos, replicando os mesmos padrões e temas como nas imagens de cidades, como Salvador, cujo resultado é a construção de um pensamento fotográfico único sobre elas?

Constituiu-se em primeira hipótese desse estudo inferir que as narrativas tradicionais não tiveram o fim ou morreram como foram os julgamentos dos teóricos, elas se mantêm vivas, e em sua essência coabitam com as modernas formas narrativas, que tiveram na fotografia as bases de sua nova configuração. Vislumbrou-se como segunda hipótese que, em sua produção sensível e relacional com o objeto estético o fotógrafo atua primariamente intuitivamente, neste sentido, a subjetividade do fotógrafo se dá de forma espontânea para que seu objetivo final (a obra) seja melhor exteriorizado em sua substância material e objetiva, por

isso, as escolhas do fotógrafo induzem a tal construção a partir de seu olhar e de seu pensamento prévio.

A terceira hipótese apontou para a fotografia enquanto geradora de diferentes tipos de abordagens e que, conforme o enfoque adotado, poderia levar ao conhecimento de uma determinada realidade subjetivada e objetivada, que dessa forma, são estruturantes de uma estética. Na quarta hipótese deduziu-se que verificando como se dão os processos de transformações narrativas e discursivas sobre os temas, os cenários, os personagens, tratados pelos fotógrafos ao longo de diferentes períodos temporais seria possível compreender as consequências da intervenção da fotografia nos espaços culturais e de identificação das cidades. Já na quinta hipótese inferiu-se que os indivíduos buscam perceber as mesmas experiências estéticas apresentadas nas imagens replicando um pensamento fotográfico já estabelecido.

A escolha da análise sobre as obras dos fotógrafos Adenor Gondim e Pierre Verger justificou-se por estes serem dois dos maiores expoentes fotógrafos da Bahia, que expressam uma poética e uma estética próprias. Pierre Edouard Leopold Verger nasceu em 1902 na França e iniciou a vida de fotógrafo com uma expedição pela Europa e depois pelo resto do mundo. Ele começou a fotografar a Bahia em 1946 quando veio morar no Brasil e passou a ser fotógrafo da revista O Cruzeiro. Após a sua morte em 1996, seu vasto acervo fotográfico passou a integrar a coleção da Fundação que leva seu nome em Salvador. Adenor Gondim, baiano de Rui Barbosa, se interessou por fotografia em 1957 trabalhando para o estúdio fotográfico de seu pai voltado para o registro de retratos para documentação. Em 1986 criou juntamente com outros fotógrafos a primeira mostra de fotografia da Bahia (FotoBahia) e dedicou-se à documentação das manifestações no estado. Atualmente publica suas fotos em sua página pessoal de Facebook, que é um local onde compartilha o seu jeito de ver e sentir o povo e as coisas da sua terra.

Primeiramente, foi realizada uma minuciosa abordagem teórico-conceitual sobre o tema, o que deu substrato ao conteúdo do primeiro capítulo, para o qual foi produzido um panorama do nascimento do fotógrafo-narrador e as implicações do ato de produzir a narrativa fotográfica, cuja formulação sobre a tese da experiência estética girou em torno do conceito do fotógrafo-narrador, com foco nos textos de Walter Benjamin (1994). Neste foi apresentado um rico arcabouço teórico sobre as teorias da narrativa, o que envolve a discussão sobre o tempo narrativo e a voz do narrador, destacando-se as implicações do tédio no processo criativo artístico.

No segundo capítulo, tomando como conceito a fotografia enquanto fragmento de constituição dos sujeitos, foi apresentado um recorte teórico a partir do diálogo de diversos autores e artistas sobre as questões da liberdade artística e da percepção estética nas artes. Desta forma, foi possível se verificar o papel da consciência ou inconsciência do artista enquanto produtor de uma poética narrativa de seu tempo e espaço, cuja abordagem conduziu à concepção sobre a formação de um Pensamento Fotográfico.

Tomando como referência autores dos Estudos Culturais, e outros pensadores como Renato Ortiz, Teixeira Coelho, Sílvia Costa e Vilém Flusser, foi produzido no terceiro capítulo um esboço sobre as discussões e formulações sobre cultura e contemporaneidade, cujo encontro, ou desencontro das ideias destes autores foram cruciais para a reflexão sobre as experiências culturais no Brasil e a compreensão das escolhas temáticas e estéticas dos fotógrafos selecionados. Assim, foi possível produzir uma síntese sobre o processo de construção imagética sobre a cidade de Salvador.

Nos capítulos quarto e no quinto, a partir do levantamento da amostragem da produção dos fotógrafos Pierre Verger e Adenor Gondim, respectivamente, foram identificadas as narrativas construídas contextualizando-as a partir do ponto de vista da teorização apresentada nos três capítulos anteriores. Tentou-se responder como estes fotógrafos-narradores ajudaram a influenciar e a replicar um pensamento fotográfico e uma narrativa da cidade.

No sexto capítulo, focando as questões problemas levantadas e todo o arcabouço teórico foi apresentada uma análise geral dos achados e dos discursos dos entrevistados, para o qual foram enfatizadas as alegorias e categorias de pensamentos e reflexões de Walter Benjamin, que abordam causas e efeitos das novas mudanças, como o colapso e a destruição da experiência a partir da mudança de suporte da narrativa, da emergência do mundo da informação pela pressão da indústria cultural e dos meios de comunicação, e da concepção de tempo e de memória influenciadas pela racionalidade linear ocidental e capitalista que engole passado e futuro.

Enfim, verificou-se que o fotógrafo-narrador contemporâneo se relaciona com as cidades e com os modos de significação e as interações culturais a partir de sua intuição e de um conhecimento prévio sobre os temas que lhe afligem. Entretanto, verificou-se que também estão envolvidos neste processo um conjunto de elementos que condicionam o olhar das pessoas para os objetos e cenários retratados, estes são agentes pertencentes a grupos distintos que reelaboram estrategicamente uma narrativa visual com propósitos de atingir determinados fins políticos-econômicos e sociais.

Tal estudo justificou-se pela necessidade de responder a uma grande necessidade de teorias que envolvem o estudo da estética e do pensamento fotográfico, e de uma metodologia de caráter universal que contribua para um conhecimento aprofundado da estética e da práxis, e por fim, na forma de se ensinar fotografia.

Além disso, esta investigação proporcionará uma reflexão dos fotógrafos sobre os seus processos criativos e uma ampliação dos pontos de vista e perspectivas destes sobre os seus temas em especial sobre o registro da cidade de Salvador, além de estimular a reflexão sobre modos alternativos e maneiras mais efetivas de auxiliar futuras gerações de fotógrafos a se aproximarem de novas experiências estéticas e de formas mais conscientes de se relacionarem com a fotografia.

### **As interrogações e a metodologia**

As questões-problemas desta investigação doutoral foram disparadas por uma observação surgida durante um levantamento bibliográfico realizado pela pesquisadora sobre a cerimônia da Irmandade da Boa Morte (IBM), em Cachoeira, que serviu de base ao trabalho de confecção de uma revista proposto a uma turma de alunos do Curso de Língua da Universidade do Estado da Bahia, Campus de Santo de Jesus. As referências sobre o tema conduziam às imagens realizadas pelo fotógrafo baiano Adenor Gondim sobre as quais foram feitas uma série de visionamentos.

Durante o evento, ao fazer os registros com uma câmera digital Sony F828, um incômodo da ordem de percepção e experiência estética surgiu, pois a pesquisadora não conseguia obter em suas imagens os resultados estéticos e técnicos que tanto ansiava. Ao encontrar-se na sede da IBM diante do cartaz da Irmandade da Boa Morte, realizado e eternizado por Adenor Gondim, esta se deu conta de que inconscientemente procurava pelos mesmos ângulos, enquadramentos, e principalmente a mesma essência e experiência estética deste fotógrafo. Tal inquietação levou-a a se questionar se havia algo que se transportava à sua mente e à sua poética a partir das imagens anteriormente visualizadas referentes ao tema da Irmandade. Questionou-se também se este mesmo fato se repetia com outros fotógrafos ali presentes à cerimônia, fazendo com que todos buscassem a captura da mesma essência imagética ou sensitiva vivenciada por Gondim ou ainda a reproduzirem um mesmo pensamento fotográfico influenciados por um terceiro.

Ao interrogá-lo pessoalmente, se ele tinha consciência de que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduzia o olhar de todos sobre estas manifestações que registrava ou revelava, ele respondeu que atuava intuitivamente e que nunca havia parado para pensar nisto. Tal resposta levou à reflexão de que, hipoteticamente, o motivo que levava a todos a estarem naquela cerimônia era perceber os mesmos sentimentos sacrais e míticos, apresentados nas imagens que Gondim outrora havia revelado. O que levou a expandir a reflexão à toda experiência estética: O que move as pessoas a fotografarem tanto os mesmos motivos, replicando os mesmos padrões e temas? Que regras e padrões visuais há nas imagens de cidades, como Cachoeira e Salvador, que levam à construção de um pensamento fotográfico único sobre estas cidades? Seria uma conjunção de fatores, como os temas, os cenários, os personagens, ou o próprio fotógrafo os responsáveis pela construção destas narrativas visuais, ou há de fato algo que ainda não foram percebidos e é anterior à isto tudo?

Estas interrogações contêm a própria inquietação da pesquisadora, que faz parte da experiência vivenciada em sua vida poética. Neste pesquisar, desenvolveu-se a compreensão deste fenômeno pela perspectiva de fotógrafos que também circulam os mesmos ambientes fotográficos de Adenor Gondim, e que vivenciam a experiência de fotografar e pensar Salvador, cuja escolha foi decorrente da relação de encantamento nutrida pela pesquisadora, e por esta possuir diversas categorias identitárias representativas do microcosmo brasileiro, o que poderá ampliar o quadro fenomênico estudado.

A partir deste relato, esta pesquisa se situa no campo qualitativo das áreas das ciências humanas e das artes que geralmente intencionam esclarecer um problema oriundo na vivência do mundo e na observação de um fenômeno da vida cotidiana, o que implica a presença de uma consciência observadora e uma postura de retorno às coisas mesmas. Após delimitar o problema de investigação, foram levantadas algumas hipóteses (intuições, palpites, suposições duvidosas) e partiu-se para as possíveis direções que poderiam auxiliar na compreensão do fenômeno em estudo sem precisar chegar a uma confirmação ou uma negação de algo, a partir de descrições individuais, e de interpretações originárias das experiências vividas, desvelando fatos da vida cotidiana e situando-se diante do fenômeno.

Este estudo se enquadra no campo qualitativo de método hipotético-dedutivo e analítico, cujo processo se iniciou com um conjunto de perguntas para as quais foram exigidas respostas aos problemas relacionados com o objeto de pesquisa, realizando uma abordagem epistemológica, e a ela adicionados outros aspectos à reflexão. As hipóteses se tornaram na “tese” a ser confirmada ou refutada, já que a pesquisadora tomou como seu objeto de pesquisa



uma experiência que a fez vivenciar um problema que envolveu sua percepção estética sobre o fenômeno. No entanto, isto não quer dizer que as hipóteses se tornaram uma camisa de força que fixou a pesquisadora dentro do modelo de uma suposta neutralidade científica, pois segundo Merleau-Ponty (1963) a convivência com o mundo e com o fenômeno observado a tornam num ser mundano, ou seja, a pesquisadora mesmo que tente, nunca conseguirá completamente deixar de lado suas hipóteses para estar aberta ao fenômeno emergente.

Buscou-se conhecer melhor um determinado objeto adotando uma atitude perceptiva e reflexiva, tornando este num objeto da experiência na consciência, um mundo vivido comum, a exemplo da cidade de Salvador e a forma como os fotógrafos ajudam a construir um pensamento fotográfico sobre esta cidade ou sobre seus eventos e populações numa relação de subjetividade e objetividade. Sendo assim, foi adotada a análise qualitativa fenomenológica para investigar culturalmente o mundo vivido e buscar a compreensão e o sentido da experiência estética a partir de um fenômeno a ser estudado, e mais especificamente buscou-se realizar uma análise de tendência empírica na área da fotografia a partir do método existencial de Maurice Merleau-Ponty. Pois as concepções existenciais deste autor sobre a percepção propõem um enquadre a partir da perspectiva de múltiplos contornos onde, em vez de se buscar a essência, busca-se o significado da experiência vivida.

Os pressupostos do método fenomenológico mundano de base merleau-pontyana priorizam a experiência, o uso da entrevista como instrumento, a utilização de variáveis descritivas e a hipótese como desconfiança, para a qual são propostos passos: a descrição, a análise e a interpretação fenomenológicas, desvelando e descrevendo o fenômeno estudado. Aliado à esta construção metodológica foi utilizado o Método Analítico Histórico com base no pensamento de Walter Benjamin, onde foi possível categorizar os elementos narrativos das imagens selecionadas, a exemplo das questões relacionadas com o espaço e o tempo, a memória, a subjetividade, a reprodutibilidade, o inconsciente ótico.

### **Passos do método e técnicas**

Tendo por base os princípios do método merleau-pontyano que desconsidera a redução fenomenológica, foram propostos três passos fenomenológicos básicos - descrição (sondagem geral e mapeamento do campo a ser estudado), investigação para itens gerais e interpretação. Em função dos objetivos de pesquisa, foi possível clarificar os passos e os dados coletados realizando reflexões sucessivas a partir da combinação de partes de elementos dos passos entre

si. Neste método foram necessárias as seguintes operações técnicas: seleção de imagens, entrevistas, transcrições, elaboração de sínteses descritivas de cada entrevista, definição das grandes categorias para análise das entrevistas e das imagens e de unidades mínimas de sentido.

1º Passo: Descrição (sondagem geral e mapeamento do campo a ser estudado-Atitude Intelectual)- no primeiro passo, que se configurou de uma atitude intelectual sobre o problema levantado, executou-se um acurado levantamento de cunho analítico e bibliográfico de duração de três anos, que serviu para descrever os conceitos relevantes sobre o universo da pesquisa e o estado da arte, ou seja, o mundo como vivido pela pesquisadora a partir de uma experiência consciente ou pré-consciente de um mundo que preexistia. Centrada na tarefa de descrever progressivamente a postura de um sujeito, no caso o fotógrafo, em relação ao mundo em que vive, a pesquisa verificou a consciência que existe por trás do ato de fotografar revelando um modo de existir a partir de diversas perspectivas distintas.

Esta primeira etapa de construção de uma abordagem teórico-conceitual envolveu a realização de um intenso levantamento bibliográfico e uma minuciosa revisão de literatura sobre a área e sobre o tema a partir de diversos recursos: livros, textos eletrônicos, imagens e fotografias, vídeos, e periódicos, e a busca das mais recentes pesquisas, artigos e teses disponibilizados no acervo pessoal da pesquisadora, ou em Bibliotecas virtuais, em instituições de ensino como a Universidade do Estado da Bahia (UNEB), a Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Fundação Pierre Verger (FPV), a Universidade do Algarve (UAlg), a Universidade Nova de Lisboa e outras, além da incessante aquisição de títulos sobre os conceitos abordados. A disponibilização das pesquisas, teses e dissertações em sistema de acesso livre e gratuito por meio da internet facilitou a revisão de literatura. A dedicação à intensa leitura e ao processo de fichamento da bibliografia referencial foram fundamentais para a sistematização dos conceitos dos recortes teóricos e epistemológicos e ao atendimento aos objetivos propostos.

Nestes termos, foram feitas leituras dos títulos sobre Estética e Fotografia, dando-se ênfase às abordagens de Walter Benjamin, partindo-se dos conceitos sobre narrativa e imagens técnicas na modernidade e na contemporaneidade e identificação das categorias elencadas por ele. As leituras foram norteadas em torno das concepções teóricas de diversos autores, como foi o caso de Merleau Ponty, sobre Percepção e Vilém Flusser, que congrega textos sobre imagens técnicas e sobre a abordagem fenomenológica do sujeito brasileiro. Por fim, foram aprofundados os conhecimentos sobre a história de Salvador, e a construção de sua imagem e outros temas correlacionados às questões das temáticas abordadas pelos fotógrafos selecionados. Vale ressaltar que sobre as reflexões tratadas na pesquisa há uma imensa

bibliografia em construção, no entanto, verifica-se uma lacuna sobre a definição de um pensamento estético e narrativo fotográfico, para o qual foram detectadas algumas referências, mas cujo foco voltam-se para a produção gráfica e semiótica da fotografia, entendendo-se esta enquanto suporte, tônica, por sinal, adotada na maioria dos títulos revisados, que distancia-se do entendimento sobre a fotografia aqui proposto.

Ao final desta etapa de aprofundamento de leituras e reflexão sobre o objeto analisado foi verificada uma nova consciência sobre a experiência que serviu de material para uma segunda descrição onde se verificaram a identificação de partes que poderiam ser retiradas sem comprometer a estrutura ou essência do objeto. Estas descrições resultaram na confecção de artigos e apresentações acadêmicas em diversos eventos internacionais, o que serviu para dar corpo às questões tratadas na tese, que na sua própria estrutura já revelam os estágios de consciência da pesquisadora sobre o tema tratado.

2º. Passo: Investigação para itens gerais (Atitude Perceptiva)- concluída a primeira descrição, o passo seguinte foi exercer uma atitude perceptiva do problema investigado a partir de uma exploração ou investigação em campo sobre os fenômenos que se apresentam à consciência adotando uma postura clara e imediata de interação. Esta etapa foi realizada no segundo semestre de 2016, nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro, na cidade de Salvador, capital da Bahia, quando foi executado o levantamento da produção dos fotógrafos selecionados, a coleta de informações das obras e seus autores e identificação das imagens que serviram de objeto de identificação das experiências com o fenômeno estudado e também das narrativas construídas sobre eles a partir de textos publicados e dos discursos presentes nas entrevistas realizadas.

Inicialmente procedeu-se uma exaustiva pesquisa sobre os registros fotográficos da Cidade de Salvador em bases bibliográficas e iconográficas, principalmente nos acervos de Adenor Gondim, da Fundação Pierre Verger e nos acervos públicos do Museu Temporal, Fundação Gregório de Matos (FGM), Subgerência de Documentação e Memória (SUDOM) ligado ao Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) do Governo do Estado da Bahia, Fundação Instituto Feminino da Bahia, além dos acervos de imagens disponibilizadas na internet, cujo resultado foi a seleção de algumas imagens representativas desta cidade tanto de autoria de Adenor Gondim e Pierre Verger, como Benjamin Mulock, Voltaire Fraga, e de outros, inclusive desconhecidos.

Nesta busca, merece reconhecimento o empenho, a boa vontade e a dedicação dos funcionários das instituições no auxílio aos pesquisadores, que desempenham suas funções em

órgãos escassos de infra-estrutura e de recursos humanos necessários à importância das ações que executam. A seleção em alguns destes órgãos de pesquisa foi complexa, pois os acervos de imagens existentes na cidade de Salvador encontram-se descentralizados e ainda não digitalizados em sua maioria. As instituições, em sua maior parte, trabalham de forma desconectada e não dialogada com outros órgãos de instâncias estaduais e municipais que possuem quase os mesmos arquivos ou arquivos complementares, sem falar nos acervos particulares. Como consequência desta falta de conexão ou interação entre as instituições de guarda destes acervos, não há informações cruzadas, o que ocasionam muitas lacunas ou repetições de informações, sem falar na ausência de descritores e de dados mínimos sobre a imagem: como datação, autoria ou localização das imagens e a grave inexistência de programas específicos de digitalização e busca de imagens em alguns órgãos. Estes acervos físicos e digitais também estão arquivados de forma rudimentar, o que poderá ocasionar perdas graves deste importante material histórico da Bahia.

Tais críticas não cabem à Fundação Pierre Verger, mas que, entretanto, mesmo diante da justificativa de uso meramente acadêmico e sem fins lucrativos por parte dos pesquisadores, adota uma política de cobrança por uso das imagens para publicação e pelo serviço obrigatório de tratamento de algumas imagens a serem utilizadas. Talvez sejam por estas razões, e principalmente pelo descaso de agências governamentais na Bahia em sua relação com a fotografia enquanto arte e suporte documental e histórico, que iniciativas privadas como o Instituto Moreira Salles, tem se apropriado de grande parte dos acervos e os explorando comercialmente, como é o caso das imagens dos fotógrafos Marcel Gautherot e Mário Cravo Neto, cuja obra deste último serviria de objeto também de nossa pesquisa, mas que foi impossibilitada pela não disponibilidade por parte dos seus herdeiros ao acesso a estas. Entretanto, na contramão destes descompassos percebem-se diversas iniciativas por parte de alguns pesquisadores e de alguns fotógrafos na mudança de postura frente à estas questões, merecendo destaque as tentativas de congregar esforços realizada pelo grupo do PhotoBahia, em que uma de suas ações resultou na brilhante publicação de 2012: *A Fotografia na Bahia de 1832 a 2006*, assinada por Aristides Alves, com a colaboração de Célia Aguiar e demais integrantes.

Paralelamente a esse levantamento, foi realizada a seleção das fontes ou do universo de pessoas envolvidas com o objeto da pesquisa, cujas descrições foram viabilizadas através de entrevistas. Estas auxiliaram na formação do objeto de experiência para a consciência da pesquisadora, funcionando como uma lente de múltiplos contornos, que inclui significados

artísticos, culturais, ideológicos entre outros. Partindo de questionários semi-estruturados com perguntas norteadoras, ou disparadoras e com demais perguntas abertas e fechadas, foram entrevistados o fotógrafo Adenor Gondim, e demais pessoas conhecedoras das obras dos autores retratados que ao longo da pesquisa foram identificadas como cruciais para a compreensão do fenômeno investigado, como Alex Baradel, Célia Aguiar, Aristides Alves, Arlete Soares, Angela Lühning e Nancy Silva. Vale destacar que o contato com estas pessoas foi facilitado por uma rede de conhecidos que fazem parte do sistema de relações delas, bem típico de culturas como a brasileira.

As entrevistas se iniciaram com a pesquisadora apresentando as explicações sobre o trabalho, e com a solicitação aos entrevistados da assinatura prévia do Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE) e permissão para gravar. À cada pergunta ela buscava ouvir as respostas de forma compreensiva e aberta, sem limite de tempo, envolvendo-se e evidenciando o interesse, sem interrupções. As entrevistas, de natureza fundamentalmente descritivas, foram organizadas em torno de um roteiro aberto para ambiguidades e para outras perguntas espontâneas, cujo momento aconteceu na privacidade de lugares tranquilos e intimistas, onde os entrevistados se expressaram livremente a respeito das suas experiências e das suas vivências com a fotografia (p. ex., “como você vivenciou/vivencia...?”; “como foi/é para você...?”; “o que essa experiência significa para você?”). Ordenado cronologicamente com questões iniciais sobre o presente, depois sobre acontecimentos passados e a seguir sobre os projetos futuros, este roteiro de perguntas nasceu de um desconforto da pesquisadora que buscou nas respostas dos entrevistados maneiras de evidenciar e de articular o fenômeno com seu mundo vivido.

Neste processo, ficou claro como a consciência da entrevistadora, modificou-se, ampliou-se e atualizou-se na interação com cada entrevistado, cujo movimento corretivo foi possível pela reversibilidade das percepções e expressões do entrevistador e do entrevistado que se deu por meio de um processo de retomada, confirmação e especificação do conteúdo relatado. Com isso, foi possível verificar como a complexidade do fenômeno estético reside principalmente na vivência estética de cada indivíduo, que possui múltiplos significados e se transforma a cada momento reflexivo levando a pesquisadora a diferentes lugares de onde pôde ver a mesma experiência de várias perspectivas. Partiu-se do pressuposto metodológico de que o sujeito-colaborador sabia da experiência, já que a vivenciou, pois são sujeitos mundanos com história e com projetos para serem realizados, e que formam uma narrativa principal amarrada a várias outras histórias paralelas que sugerem contrastes e outros entendimentos possíveis. Isto

possibilitou uma visualização clara e diversa do objeto investigado e do mundo vivido comum por alguns fotógrafos.

Durante as entrevistas, buscou-se sempre voltar às perguntas norteadoras para possibilitar distintas formas de expressão e percepção por parte do sujeito-colaborador para enriquecer sua descrição do fenômeno vivido propiciando uma melhor compreensão do fenômeno estudado. Havia inicialmente um conhecimento intuitivo, teórico e prático da realidade, que após o encontro com os artistas e/ou pesquisadores, foram ampliados pontos possíveis de consciência (episteme) e aprimoramento dos conhecimentos, neste caso específico, ouvir e compreender a experiência particular destes entrevistados.

Nas descrições dos sujeitos-colaboradores buscou-se a experiência pré-reflexiva ou intuitiva, que é a origem de toda reflexão e dos conhecimentos sobre o mundo, o que possibilitou obter mais do que uma simples resposta. Nesta consulta sob a forma de entrevista foi colhido um depoimento que respondesse à inquietação que instigava ao desenvolvimento da pesquisa, não apenas uma descrição restrita do que é a essência da fotografia para esta pessoa, mas sim a descrição de uma experiência que envolvesse sentimentos e pensamentos sobre uma realidade vivida, e a percepção desta realidade dentro de um contexto, levando à reflexão dos seus significados e das suas repercussões na existência de outros fotógrafos.

Ademais, esperava-se posteriormente compreender, através da prática da reflexão sistemática e da observação empírica, como se daria o desenvolvimento estético destes fotógrafos e como suscitar maneiras mais efetivas de auxiliar futuras gerações de fotógrafos.

3º. Passo: Interpretação (direcionamento dos itens conforme os objetivos da pesquisa) e de análise dos achados (resultados), Atitude Consciente- no terceiro passo, seguindo o método pontyano, procurou-se executar uma descrição singular de cada acontecimento com o intuito de entender melhor determinadas situações e buscar especificar um determinado modo de ser e de relacionar-se com o mundo de forma consciente, não se limitando a apresentação de uma definição ou intencionalidade, ou a fazer uma descrição passiva das situações vividas. Nesta pesquisa este passo foi dividido em três fases:

-Análise interpretativa das entrevistas – após a realização da transcrição das entrevistas gravadas, elencou-se do texto nativo (entrevistas compostas da fala verbal e as várias falas não verbais, como risadas, silêncios, tons de voz, pausas, excitações, etc.) excertos ou trechos de falas de cada relato dos 6 sujeitos-colaboradores. A partir dos excertos, foram compiladas as unidades de significado, ou seja, os trechos do discurso que respondiam às perguntas iniciais da pesquisadora, e os temas de significado (palavras chaves), procurando identificar categorias

chaves, que consistem nas extensões textuais do discurso dos sujeitos nas quais se encontra um significado intencional manifesto, e tipologias nativas, que são os temas dos discursos individuais reduzidos a partir de significados em forma de frases-resumo. Logo em seguida, procedeu-se a interpretação dos dados para descrever a experiência, cuja etapa necessitou que a pesquisadora se deslocasse reflexivamente entre os vários relatos das experiências conscientes dos entrevistados, procurando vivenciar os diversos mundos presentes nos relatos.

Algumas dúvidas surgiram quanto ao modo de realização da descrição e sobre o que tomar como tópicos principais e que fossem correspondentes com as categorias elencadas nos discursos, mas logo ultrapassada esta barreira, os resultados foram obtidos através do estudo comparativo entre os diversos pontos de vista que formaram o campo teórico e a análise das entrevistas.

- Análise interpretativa das imagens – foram no total 73 imagens selecionadas para configurar na tese, sendo 20 de autoria de Pierre Verger, 35 de Adenor Gondim e 18 de outros autores, ressalta-se que apenas algumas destas foram analisadas pontualmente. Tal análise visou perscrutar as imagens em detalhe, no entanto procurou-se não racionalizar demasiado o seu visionamento, pois se entende que sobre estas há que existir primeiramente a afetação emocional e intuitiva. Para isso, estabeleceu-se inicialmente a contemplação, o despojamento do olhar para elas de modo desinteressado, mas com atenção aguçada e capacidade sensível e intelectual plenamente ativada, ou seja, foi permitido que a imagem primeiramente falasse/tocasse a sensibilidade poética da sua analista, e se permitisse tornar-se cúmplice do próprio fotógrafo, restando à pesquisadora-espectadora a sua percepção sensível sobre a mesma.

Em seguida identificou-se a ocorrência ou não das categorias apresentadas no método Analítico Histórico de Walter Benjamin e no Método Fenomenológico Mundano de Merleau-Ponty: 1. Experiência e vivência poética; 2. Reminiscência/ memória; 3. Tempo/temporalidade; 4. Subjetividade; 5. Reprodutibilidade; 6. Percepção; 7. Consciência; 8. Essência; 9. Liberdade/autoria. O recorte metodológico foi executado a partir da fragmentação (mosaico) de pequenas peças (elementos) de cada imagem e cruzado-os entre as categorias acima citadas, buscando, por exemplo, a associação do tempo narrativo à sua percepção, a voz do narrador e seu ponto de vista à sua subjetividade, à relação com o personagem da imagem à liberdade autoral do fotógrafo, etc.. Para conseguir tal intento, foram fragmentadas, decompostas, ou seja, descritas, em seguida, estabelecidas e compreendidas as relações entre os elementos

decompostos, para finalmente interpretar o conteúdo da abordagem das obras e das temáticas tratadas nestas em seu cruzamento com as categorias elencadas.

Nesta etapa, foi relevante considerar as diversas condições que levaram à clareza das respostas sobre o modo de apresentação das imagens, os seus significados, a sua apresentação visual, o nível de percepção por parte dos indivíduos e pelas intenções do autor. Como a pesquisa trata de uma proposta em que se busca o contributo das obras para a discussão da experiência poética do fotógrafo-narrador e deste como construtor da estética do pensamento fotográfico enquanto experiência dos sentidos a partir das categorias estabelecidas por Walter Benjamin, foram levados em conta todos os fenômenos emergentes, por isso, não se desenvolveu uma mera descrição plástica dos elementos constituintes da imagem no que diz respeito à luz, aos planos, enquadramento, composição, ângulo, pois estes são elementos inerentes à imagem. Ressalta-se que informações sobre as imagens, como títulos, lugares, períodos, só foram buscados numa etapa posterior da análise, o que no entanto não foi alcançado em todas.

Para a análise da construção narrativa do olhar sobre a cidade de Salvador a partir das imagens dos fotógrafos-narradores que vivem ou viveram a experiência do encontro visual com a cidade, foram lançados alguns questionamentos, como: Qual o tipo de presença exerce o fotógrafo-narrador na foto? Qual o papel do narrador e de sua marca na narração? Há um diálogo que é estabelecido entre o fotógrafo-narrador e os personagens da cena, ou a fotografia seria um monólogo (interior - imagem mental)? Ou tal diálogo se estabelece com o espectador da foto? Quais elementos são destacados, e quais são as intenções do fotógrafo em apresentar cada elemento na foto? Ele distancia-se do evento, dos personagens? A que distância ele se coloca da cena/ou sobre o assunto? O que ele quer contar? Qual o discurso sobre o assunto e qual ponto de vista é adotado pelo fotógrafo-narrador? Em qual tempo se situa a sua narrativa? Quais suas projeções sobre o assunto? Quais suas percepções sobre o evento/fato? Quais as consequências com relação à imagem com os personagens? O que virá depois? Se daquela imagem os personagens irão morrer, crescer, irão dar um turn over em suas vidas? Ou não há nenhuma preocupação com isto por parte do artista? Será que o fotógrafo-narrador não quis dizer tal coisa? Do que trata o assunto? O que poderia se associar a tal imagem ou quais outras associações com esta imagem poderiam ser feitas? Como outros artistas elaboraram o mesmo tema?

- Análise geral dos achados (construção dos resultados) - na última etapa da análise dos dados, voltou-se a olhar para as hipóteses, que foram as suspeitas sobre possíveis caminhos



para a compreensão do objeto de estudo retirando os parênteses das idéias pré-concebidas (suspeitas e intuições). A pesquisadora ao assumir claramente uma postura mundana foi desenvolvendo um diálogo pleno com os resultados da pesquisa e, principalmente se posicionando frente a estes resultados, evitando o pensamento de sobrevôo na forma de neutralidade científica, expondo o mundo-vida e a experiência de ter vivenciado o fenômeno estudado.

## I. PANORAMA: TÉDIO, O PÁSSARO DE SONHO QUE CHOCA OS OVOS DA EXPERIÊNCIA

*Eu, mãe de sangue denso, fardo podre da Terra,  
Quero dizer-vos quem sou, e o que de mim se espera.  
Eu sou a bÍlis negra, primeiro dita em latim,  
E agora em alemão, línguas que não aprendi.  
Possuída pela loucura, versos tão bons escrevo  
Como os de algum poeta inspirado por Febo,  
Pai de todas as artes. Só receio que o mundo  
Suspeite que haja em mim qualquer desejo fundo,  
De me voltar para o espírito que do inferno faz  
Sua morada, para ver o que o futuro nos traz.  
Em verdade, de mim só a poeta restou,  
Só canto a minha história, e o que eu própria sou.*

*A fama que me coube vem-me do sangue nobre,  
Do espírito celeste; sempre que em mim se move,  
Inflamo como um deus os corações. E um dia  
Ficam fora de si, e procuram uma via  
Que vá para além do mundo. Se alguém já algo viu  
Da sibilina mão, por mim aconteceu.*

*-Melancholey Redet Selber/A melancolia se auto-apresenta  
(Tscherning apud Benjamin, 2013:153)*

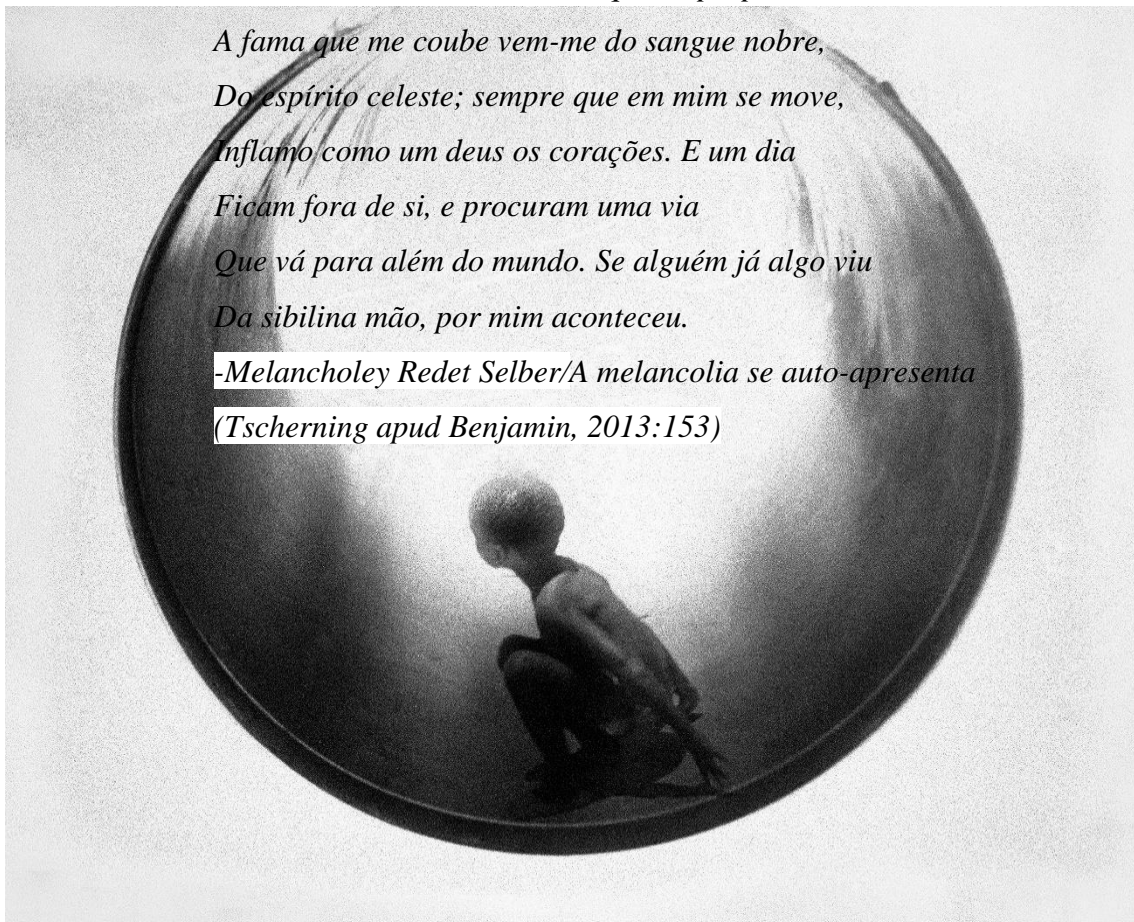


Foto I-01 O Ovo-Menino no tubo, Foto Adenor Gondim

## **1. As pedras já não dialogam mais com os homens: o “fim” da experiência narrativa tradicional**

As narrativas mais antigas iniciam-se com a explicação da criação do universo e, em sua maioria, apresentam a figura de um ou de vários deuses onipotentes, onipresentes e oniscientes que vivem numa relação dialógica com os humanos. Assim como Poimandres, Deus é este pensamento interior, é a voz presente no cotidiano e na eternidade. Portanto, a criação do personagem Divino nasce no sentido de construção de uma narrativa, para que se pusesse fim a um eterno monólogo interior existente na mente humana. No início, Deus era um personagem coadjuvante criado para manter um diálogo permanente com o personagem principal, ajudando-o a libertar-se das angústias, da solidão, dos medos, do tédio das noites vazias, e principalmente dando-lhe conselhos para manter-se vivo. No entanto, com o passar dos tempos, estas narrativas tornaram-se cada vez mais complexas e dissociadas das suas origens, então, Deus passou a assumir o papel principal como um personagem superior, hegemônico, externo e distante daquele que o criara; ao homem restou um papel de submissão e de confronto com as forças do antagonista divino, o diabo.

Neste sentido, o Universo não seria obra de um Deus que pensa, e sim obra de um mecanismo universal, que está em compasso com as forças naturais e orgânicas. Portanto, estaria na mente do homem a produção criativa dos conceitos e das narrativas sobre as suas experiências, sua existência e do universo no qual habita, principalmente na construção da imagem deste. Comungando desta concepção de uma grande narrativa construída pela mente humana, Paul Strand (in, Trachtenberg, 2013: 158-159), em seu texto: *Fotografia e o Novo Deus* relata: “depois de ter criado o conceito de Deus, o Criador, o homem deu por si insatisfeito, o impulso de curiosidade no homem continuava insaciado (...) os homens consumaram um novo acto criativo, uma nova Trindade: A Máquina, Deus; o Empirismo Materialista, o Filho; e a Ciência, o Espírito Santo”. Talvez no futuro este Deus Máquina, do qual fala Strand e sobre o qual Vilém Flusser também irá refletir, se imponha perante o seu criador, que auxiliado por recursos de *Deus ex machina*, traga a solução inesperada, improvável e mirabolante para encerrar a grande obra universal.

Como uma espécie de “vinho utópico coletivo na qual materializa os arquétipos ou figuras de significação universal” (Frye apud Eagleton, 2006:99), a narrativa nasce do sujeito coletivo e não de autores isolados e contém a expressão dos desejos humanos fundamentais que deram origem às civilizações. A arte de narrar, portanto, é uma atividade inerente à existência humana que a acompanha desde sua origem e serve para o enfrentamento com as forças do

mundo mítico. Na Teoria dos *Mythos* as quatro categorias narrativas: o cômico, o romântico, o trágico, o irônico correspondem aos ciclos naturais: primavera, verão, outono e inverno; neste sentido, a narrativa ancestral mantida pela tradição serve para explicar ou iludir o homem sobre o seu destino ligado à morte e ao declínio, à tristeza ou ao luto, e contém os elementos da origem e do fim (*arché* e *telos*) da tragédia. O antropólogo estrutural francês Claude Lévi-Strauss (1978) identificou diferentes variações de um certo número de temas básicos presente na imensa heterogeneidade dos mitos, nestes haviam certas estruturas universais constantes, as quais qualquer mito poderia ser reduzido. O poder da narratividade ligada ao mito-antigo está relacionado como algo sagrado, não tocável, e de sua relação de poder e de projeção com as experiências da vida. Focando seus estudos na reconciliação do mito, Walter Benjamin (apud Cantinho, 2002:15), reforçará a ideia messiânica da história universal (*universahistoriche*) compondo uma lembrança nostálgica da história antes do industrialismo, o que alimentará a discussão sobre a crise da linguagem e principalmente das narrativas tradicionais. Ao analisar imagens pré-urbanas da sociedade moderna, compreende-se que desde a modernidade as sociedades vêm dissociando o poder mediúnico e o poder simbólico presente na linguagem:

O elemento mítico é figurado, no sentido de que age de forma estática e cativante, mas nunca fora do homem, num sentido semelhante ao do conto de fada, que expressa as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado (Benjamin, 1994:215).

As narrativas começam com a própria história da humanidade, que ora nascem da imaginação ora das experiências cotidianas transmitidas pelo relato e por diferentes formas de expressão dos grupos humanos, e fazem parte do enredo das manifestações culturais dos povos, que segundo o semiótico Roland Barthes, em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, não existe povo ou agrupamento humano que não tenha as suas narrativas, pois estão “presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; (...) e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta” (Barthes, 2011:19). Ao registrar e manter a memória de um povo, elas põem em circulação histórias e tradições na forma de contos, lendas, fábulas, romances, novelas, fatos ficcionais ou verdadeiros em diferentes suportes.

Primordialmente, com o indivíduo ainda submisso às tradições e estruturas sociais

rígidas, o ambiente se fazia propício para um tipo de narrar atemporal, épico, arquetípico, e que pregasse a troca de experiência dos mais velhos, num eterno reviver da tradição. O exercício de “contar histórias” permitiu aos indivíduos organizarem a experiência cotidiana e o conhecimento acerca do mundo, possibilitando a construção de interpretações e sentidos sobre as coisas e a realidade da vida.

Em sua Teoria da Experiência Walter Benjamin irá afirmar que a memória, a historicidade e a intersubjetividade são a base de toda narrativa, que, por sua vez, faz parte do processo de compreensão do mundo e da realidade. O sentido de mundo se dá a partir da interação de indivíduos de uma sociedade através de mecanismos de articulação da vida coletiva e dos processos de lutas. E ainda quando nos momentos em que as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança histórico-cultural de suas sociedades. O próprio ato de narrar é uma manifestação que tem a função de permitir a interação entre narrador e ouvinte/espectador.

Através das dramatizações e da exteriorização dos conflitos, a narrativa teve um efeito tranquilizador na vida dos humanos, pois sublimava as dores e a angústia da experiência de viver, num esquecimento involuntário da presença do mito da morte, por isso, os gêneros narrativos envolvem histórias boas, cômicas, tristes ou absurdas, dramas envolventes reais ou ficcionais. Para Walter Benjamin a experiência para ser vivida necessita ser narrada, o que torna as narrativas úteis, quando se apresentam sob a forma de aconselhamento, sugestão prática, provérbio ou norma de vida ou ainda para o ensinamento moral. O narrador é aquele que sabe dar conselhos e figura entre os mestres e os sábios, pois possui a sabedoria como substância viva da existência para onde “todo o conhecimento deságua no rio da linguagem” (Benjamin, apud Cantinho, 2002:200). Para Benjamin, o narrador originário verdadeiro é e continua sendo o narrador dos contos de fadas, que é o primeiro conselheiro das crianças e, por sua vez, da humanidade.

Pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima àquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (Benjamin, 1994:221).

A relação entre vida e narrativa também é tratada por Bakhtin no manuscrito *O autor e herói na atividade estética* (1920-1923), para ele, viver é um processo incessante e contínuo que significa tomar uma posição em relação a valores.

Viver significa tomar parte no diálogo: fazer perguntas, dar respostas, dar atenção, responder, estar de acordo e assim por diante. Desse diálogo, uma pessoa participa integralmente e no decorrer de toda sua vida: com seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com seu corpo todo e com todos os seus feitos. Ela investe seu ser inteiro no discurso e esse discurso penetra no tecido dialógico da vida humana, o simpósio universal (Bakhtin, apud Faraco, 2009:76).

Paul Valérie (apud Trachtenberg, 2013: 213), em *O centenário da Fotografia*, tratará da relação entre narrativa e eventos históricos encarando a história como uma narrativa, à qual, segundo ele, “acrescentamos qualquer coisa que a faz distinguir de um conto”, onde, “investimos nela toda a nossa energia actual e todos os nossos recursos de imagens, que necessariamente vamos buscar ao presente”. Uma das fundamentais formas encontradas pelas diversas teorias das narrativas para a compreensão destas é pontuar a distinção entre história, narrativa e narração, assim: história seria o significado ou conteúdo narrativo, o estudo de sua relação com os acontecimentos que relata e se desenvolve no tempo da coisa-contada; narrativa é o significante, o discurso em sentido restrito, enunciado ou texto narrativo em si. Já narração é o ato narrativo produtivo, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar. Portanto, a Análise do Discurso Narrativo é o estudo das relações entre a narrativa e história, narrativa e narração e história e narração. Gérard Genette (1995:112) estabelecerá em *Discurso de Narrativa* a distinção entre: *récit*- ou “trama” pelo qual entende a ordem dos acontecimentos no texto; *histoire* -“história” que é a sequência na qual esses acontecimentos ocorreram realmente, como pode ser deduzido do próprio texto; *narration*- que se relaciona com o próprio ato de narrar.

Nestas distinções, em especial as estabelecidas pelo formalista russo Tzvetan Todorov, está presente a relação com o tempo (da história e o tempo do discurso) e com o modo (distância e perspectiva). O aspecto modal se relaciona com as diferentes formas de representação da narrativa ou dos tipos de discurso utilizados pelo narrador, sua distância com o fato narrado, o aspecto ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador e seu ponto de vista, ou seja, sua voz e suas formas de ver, apresentam-se de forma diegética ou mimética (apud Genette, 1995:27). Já o aspecto temporal refere-se à ordem dos acontecimentos numa narrativa,

ou seja, à confrontação da disposição dos acontecimentos/segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão na história, que pode ser analisada por sua duração, episódios, frequência. Estes elementos aqui relacionados, no essencial: as categorias do tempo da narração, do modo narrativo e da “pessoa” que narra (o narrador) formam um tecido de relações estreitas entre o ato narrativo, as suas determinações espaço-temporais e os seus protagonistas, cujo aprofundamento relacionado com a temática desta pesquisa será retomado nos tópicos que se seguirão.

Os indivíduos agem de acordo com suas histórias de vida e com seus estoques de conhecimentos quando atribuem significados à sua ação sobre os fatos do dia-a-dia. Portanto, são nas práticas sociais; como diálogos, discursos, rituais, padrões de trabalho e produção, arte, cultura; e na comunicação, que nascem concepções de mundo abrangentes e unitárias. E para se expressar, a sociedade utiliza a arte, a ciência, a linguagem, como forma de conhecimento e de interação social, presentes principalmente nas narrativas.

Em síntese, a narrativa pode ser entendida como uma organização do pensamento expressa através do discurso de um narrador e que se apresenta sob a forma de uma história real ou imaginária, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios e fatos de vida se entrelaçam num tempo e num espaço. O discurso de uma narrativa cultural, a exemplo de um conto, uma peça teatral, um filme, um concerto, é dialético, pois em sua apresentação está imbuído, além do desenvolvimento, um desenlace, um fim. Seus temas tratam das experiências coletivas para a sobrevivência das tradições e crenças, expondo conselhos e servindo como um guia e manutenção das estruturas fundadas em evidências antigas. Nela é nítida a existência de uma política de reprodução ou de multiplicação, pois é fundamental que se extraia da narrativa o aprendizado e a repetição, pois o sujeito procura narrar/fazer tal como foi feito/dito antes, como é o caso do rito e do mito. Como ela é ancorada numa experiência coletiva e no patrimônio cumulativo, é também uma parte do princípio de “constituição do sujeito” e de reconhecimento deste sobre si mesmo (afirmação, reforço), cuja finalidade social é tranquilizar, trazer estabilidade no indivíduo que busca por conforto, e permite que este se localize, encontre um lugar e um espaço que evoque nele o sentimento de pertencimento, por isso, é uma forma de comunicação útil presente na “tradição”.

A vida do ouvinte é integrada a do contador de histórias, que deixa suas marcas na experiência, “tal como o oleiro deixa as suas mãos no vaso de barro”, como observou Benjamin (1975:109). As mãos substituídas por máquinas, na Modernidade, e por robôs na Contemporaneidade, não mais tecem ou cozem, ou deixam marcas, apenas obedecem aos comandos previamente digitados e digitalizados. Assim como os vasos, em sua maioria, não

mais são produzidos pelas técnicas manuais, de base tradicional e hereditária, a percepção humana também acompanhou este ritmo de mudanças alterando suas experiências.

Em muitas de suas narrativas é difícil decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção profana. Pense-se, por exemplo, no conto *A alexandrita*, que coloca o leitor nos velhos tempos em que as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens (Benjamin, 1994: 210).

Nesta sentença Benjamin destaca as relações dos narradores com as forças da natureza e a manutenção dos elementos místicos e sensoriais presentes em suas narrativas, pois houve um tempo, diz ele, em que o homem percebia o sussurro do vento, o alerta da luz, as palavras das pedras (runas) e a escrita dos astros, sem instrumentos ou aparelhos técnicos, pois seus sentidos estavam em comunhão com o mundo. A humanidade ao perder o poder de dialogar com seu passado, que fazia através ora das narrativas, ora de elementos da natureza como as pedras e os astros, não mais possui domínio sobre as questões que afligiam as almas dos antepassados. Hoje a ciência e os equipamentos digitais já lhes entrega à distância de um dedo todas as respostas prontas, fazendo cair as crenças que um dia conduziram a humanidade.

A manutenção da existência das narrativas e das famílias de narradores está intimamente atrelada à maneira como o ouvinte, leitor ou espectador se relaciona com o narrador, que mantém uma relação de companheiro da narrativa. Com o declínio da experiência coletiva na contemporaneidade, se iniciou um processo de substituição do antigo relato pela busca por informações mais personalizadas, onde cada um passa a ser narrador e narratário individualizado de seu próprio universo narrativo.



Os estados de alma e as reações diante da vida características de cada narrador refletem-se na maneira e na capacidade de interpretação e revelação de suas histórias, que deixa o leitor/espectador livre para interpretá-las a partir de uma amplitude de possibilidades. O contexto psicológico da ação não é imposto numa narrativa, assim como o é nos textos informativos, que têm imbuídos em si a conclusão da história, induzindo o leitor a compreender as interpretações sobre os fatos a partir do ponto de vista do narrador. Além disto, a mensagem informativa assumiu uma maior importância sobre o discurso narrativo, e por ser mais transitiva e por intencionar transmitir a objetividade do acontecimento alterou a forma de narrar para um ato metalinguístico, que dá ênfase ao dizer que se conta e ao referente (o que se diz). Acaba por perder de vista o ponto crucial da narrativa, que é a história contada e não a forma como é contada.

No final do século XX e início do século XXI, diante das diferentes e por vezes inovadoras formas de narrar, isto é, com o aparecimento de modos narrativos e narradores que não mais se explicam suficientemente pelas teorias tradicionais, tem-se uma busca por novos conceitos do que seria um narrador da contemporaneidade. O indivíduo contemporâneo; ao equipar-se com os mais avançados aparatos eletrônicos e digitais, além de meios de informações que garantem sua auto-suficiência; não mais necessita da presença do outro para a manutenção de uma narrativa dialogada e de libertação das suas angústias, dos medos, do tédio das noites vazias e solitárias, e muito menos carece de conselhos para sobreviver diante de um mundo que deixou aparentemente de ser inóspito, pois as janelas do computador e telas dos celulares o tornaram íntimo de um novo espaço virtual.

As novas formas de narrar através de mecanismos técnicos e tecnológicos promoveram a liquidação do elemento tradicional da herança cultural. A Quarta Revolução, a digital, vem gerando uma grande transformação estrutural com impactos nos modelos e formas de se narrar e se fazer arte. Com o avanço da Inteligência Artificial (IA) e da robótica, a fusão de tecnologias e uso cada vez maior de assistentes digitais, as linhas divisórias entre as esferas físicas, digitais e biológicas desaparecerão, com isso, alguns processos intelectuais poderão se tornar mais repetitivos, pondo fim a algumas formas humanas de se relacionar consigo mesmo, com os outros e o mundo.

No entanto, por outro lado, esses processos contêm um germe positivo, na medida em que possibilita um outro relacionamento com as artes, dotando-as de um instrumento eficaz de renovação. Trata-se de uma postura otimista, que foi objeto de reflexão crítica por parte de Adorno e de outros membros da Escola de Frankfurt. Acreditando que os veículos midiáticos estavam realizando uma grande revolução no processo de socialização e democratização dos

saberes, e que passaram a reproduzir as experiências e os rituais de cultura das comunidades; Benjamin observou que tais transformações causariam um profundo impacto nas antigas formas de relação e consumo destes bens simbólicos, e que novas propostas narrativas emergiam como no caso do cinema e da fotografia. Numa atitude mais otimista e de antevisão das possibilidades de novos usos e dimensões estéticas destes suportes que viriam a influenciar as narrativas contemporâneas, Benjamin menciona:

Porque, se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir- a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros- através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é - em outras palavras, segundo os critérios da moda. [...] Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político (Benjamin, 1994:129).

Sobre esta mudança, Walter Benjamin antevendo tais impactos pontuará que a inserção dos novos meios e técnicas de comunicação, e principalmente de reprodução do conhecimento, no início do século XIX daria origem a um novo modelo de narração de histórias, que geraria um processo de declínio e de morte da narrativa tradicional eminentemente oralizada. E assim, entraria em extinção uma cadeia de narradores orais, que narram os acontecimentos e as memórias do passado sem necessidade de documentos, pois aprenderam a contar histórias e a dar conselhos a partir da ênfase na percepção auditiva, o que exige um maior tempo de audição e dedicação à escuta da narrativa. Este é um processo antigo que ocasiona um declínio da tradição, da memória, das experiências comuns e coletivas, justificado pelo fim da sabedoria e da verdade.

Nada seria mais tolo que ver nele um "sintoma de decadência" ou uma característica "moderna". Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (Benjamin, 1994:197-198).

De arte artesanal, a narrativa foi transformada em produto da era industrial, que desvinculando-se dos elementos sociais e agregadores do patrimônio coletivo, se baseia atualmente no relato de experiências individuais e particularizadas, produzindo a perda de sentido das grandes narrativas. Portanto, motivada pela corrosão da confiança dos sistemas especialistas tradicionais que se ancoravam nas religiões, ideologias e políticas ocidentais, a contemporaneidade vive uma falência e encerramento das grandes narrativas. A cada geração, a narrativa vem se dissociando de um ato coletivo para um ato individualizado em busca de uma temática particular e única, o que não pode ser interpretado como o seu fim.

O resultado desta mudança de comportamento vai gerar, além de uma alteração no modo de percepção, uma dificuldade de intercâmbio de experiências entre os indivíduos na contemporaneidade, que produzirão uma narrativa descentralizada e fragmentada causando efeitos na formalidade da ação narrativa e o descentramento do narrador. Analisando todos os impactos da indústria cultural e tomando por base o encerramento de experiências vivenciadas por narradores, Walter Benjamin e outros expoentes da Escola de Frankfurt irão anunciar a morte do narrador por consequência da crise da experiência: “à medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (Santiago, 2002:45).

A reflexão de Walter Benjamin traduz o colapso da experiência a partir do empobrecimento da narrativa produzido pelo “inenarrável” de certos eventos como a guerra, dando como exemplo o retorno dos soldados dos campos de batalha que tiveram a experiência do choque, ao voltarem da guerra continuaram mudos, e não conseguiram narrar o horror que vivenciaram, pois a dor cala o homem. Mas como ficar calado diante do absurdo? E como sublimar a dor senão narrando os acontecimentos?

Na sua ousada construção ou revisão das Teses da História, Benjamin, imbuído de uma visão marxista, defende que as classes trabalhadoras foram esquecidas ao longo do percurso histórico traçado pelos historiadores. Na concepção do autor todos os elementos, documentos, objetos, mas principalmente as pessoas guarnecidas de experiências narrativas e tradições, são materiais históricos e testemunhos dos principais acontecimentos e processos da humanidade.

Os partícipes dos eventos, sobreviventes de campos de batalha, operários e principalmente as populações que haviam sofrido as derrotas e amarguras, a miséria, a opressão, enfim, as consequências das revoluções e transformações das civilizações ao longo dos anos; são, nesta visão benjaminiana, os verdadeiros narradores do simpósio universal da vida. As ideias e, principalmente, a história, seguindo este princípio, não podem ser o reflexo apenas da

imagem construída pela classe social dominante. Pois, o discurso e a edificação ideológica impostos pela “elite” não podem sobrepujar a experiência e o acúmulo de conhecimento e das experiências das classes oprimidas, transformando-os em meros coadjuvantes e objetos de uso e de exploração ao longo da História.

As narrativas tradicionais se mantêm vivas, e em sua essência coabitam com as formas modernas, portanto, não tiveram o fim ou morreram como foi decretado. Na realidade, o que ocorreu foi o término da manutenção das grandes narrativas, ou seja, verdades discursivas impostas hegemonicamente, pois na contemporaneidade também o ouvinte e suas novas plataformas narrativas se distanciaram das antigas estruturas de se narrar uma história.

Nas sociedades tradicionalmente orais a cadeia de transmissão do conhecimento era feita a partir da palavra, que representa a verdade e o testemunho, nelas a memória era altamente valorizada. A oralidade não se limitava a contos, nem aos relatos míticos ou históricos, referia-se ao homem em sua totalidade, referindo-se à ciência, conhecimento, religião, ofício, história e divertimento. Este poder de transmissão através da palavra oral sofreu rupturas ocasionadas principalmente pela sociedade moderna que assumiu a escrita, o documento visual (“tátil”) como seu recurso de memória. Mais recentemente a sociedade contemporânea ancorou-se no sistema digital (virtual) como nova forma de expressão e de certificado da verdade, transformando o gigantesco banco digital, que está sendo construído, como seu artifício de memória, cuja consulta é feita de forma robotizada.

Os meios e os suportes se adequam às experiências e às necessidades narrativas. Como o mundo contemporâneo ligou-se à rapidez, à fragmentação do sujeito e à abreviação dos eventos, a linguagem passou a ser enxuta, curta e a estrutura narrativa passou a ter uma forma híbrida, heterogênea e inacabada, sem explicação dos detalhes, o que resulta em finais inconclusos. Tendo como consequência uma ruptura factual do enredo onde o discurso se torna pedaços fragmentados de histórias sem conexão, lógica ou linearidade, assim como se dá na fotografia.

Qual o papel atual do narrador num universo em que não se tem mais experiências coletivas para serem contadas? É neste momento que nasce a figura do fotógrafo-narrador, ao menos para mostrar o inenarrável que só os olhos testemunharam, substituindo o papel dos homens-memória. Na atualidade, estaria no fotógrafo a figura que melhor representa o espírito do narrador contemporâneo, pois percorre as cidades em busca de elementos que possam a compor a sua percepção visual do mundo, e “ao mover-se nas ruas como uma câmara activa e observadora, [o fotógrafo] transforma-se no écran sobre o qual se projecta enquanto médium observado da modernidade”, pontua Ana Soares (2003:16).

Ao lançar um olhar da cidade a fotografia promove ao mesmo tempo uma visão subjetiva, poética e transformadora sobre esta, cuja composição é construída a partir dos elementos temáticos dispostos de acordo com o sentido de ritmo, formas, sombras e contrastes de luz, reflexos, cores e linhas (que só existem visualmente) dados pelo artista no momento em que concebe e dá vida à sua obra. Os valores culturais também irão reforçar a expressão do conteúdo narrativo de uma fotografia e do conteúdo dramático contido em cada foto. No entanto, para a efetiva compreensão desta mensagem, o espectador irá buscar em sua bagagem (memória visual), e na sua concepção de mundo elementos de equivalência para chegar a uma dada interpretação. Portanto, isto leva ao entendimento de que a fotografia enquanto imagem narrativa, se alia à memória e se utiliza dos recursos dos elementos narrativos: personagens, cenários e enredo para apreensão da subjetividade na reapresentação da realidade. As interpretações e a memória sobre o momento registrado configurarão também a estética da imagem fotográfica.

Walter Benjamin vislumbrou o personagem do fotógrafo como um anjo ou fantasma do passado, que misturado a uma multidão anônima e impessoal, vaga no meio de uma metrópole vivendo as contradições e incertezas da vida moderna. Nesta interpretação, o fotógrafo se torna um ser vagante que necessita observar a vida das pessoas que vivem nas ruas, nas calçadas para alimentar suas narrativas; a ele não é permitido penetrar na individualidade do sujeito, por isso, fica à distância esperando o momento que lhe seja possível viver o instante consagrado à experiência.

Em meio às discussões sobre a pós-modernidade Steven Connor (1996) chegou a afirmar que: nas artes visuais os fotógrafos pós-modernos são aqueles que reconhecem a contingência dos códigos culturais e que acolhem os vários usos culturais de massa. Assim, a presença da imagem, no capitalismo do consumo e do fetichismo torna a sociedade saturada de signos e mensagens, em que a televisão, a fotografia e o cinema formam o mundo e influenciam os modos de significação, as interações das culturas, os estilos e as modas. Com tudo isso, percebe-se que a arte visual estaria inserida nos aspectos de construção e produção das práticas de significação da realidade e de mobilização de um repertório de recursos estéticos, semióticos, retóricos, formativos, sociológicos, antropológicos, estilísticos e filosóficos.

Por fim, Benjamin (1994:198) faz um alerta sobre a importância da manutenção de laços com as formas antigas de relacionamentos comunicacionais interpessoais, em que a experiência passada de pessoa a pessoa era a fonte a que recorreram todos os narradores, diz ele: “contar histórias é a arte de contá-las de novo, e esta arte se perde quando as histórias não são mais conservadas, ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”.

## 2. A voz da Narrativa e o nascimento do Fotógrafo-Narrador

Uma história nunca conta-se sozinha, e quem a conta nunca é o próprio autor, mas um ser ficcional autônomo em que o autor se metamorfoseia e se reveste da personalidade por este inventado. O narrador é um personagem escondido na ação narrada independente do ser real do autor que o criou. Em síntese, a Teoria da Narrativa postula duas formas de narrador: aquele a quem se exige o intercâmbio de experiências, ou seja, aquele que participa da história narrando acontecimentos como um personagem principal ou uma testemunha, apresentando a história do ponto de vista de quem a viveu e descrevendo uma experiência quase autobiográfica. Ou ainda aquele narrador observador, que se distancia dos fatos narrados para poder melhor narrá-los, sendo ele onisciente (que sabe tudo sobre a história) ou onipresente (que está presente em todos os lugares da história), na qualidade de quem as relata apresentando a descrição das circunstâncias em que foi informado dos fatos que vai contar a seguir. Esta diferenciação da distância a que se coloca o narrador do evento sobre o qual narra, Platão, no Livro III da República, opõe dois modos narrativos, o da narrativa pura, quando o narrador “fala em seu nome em procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala” e o da imitação ou *mimese*, quando o narrador “se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala” (Platão apud Gennete, 1995:160), mas uma personagem que pronuncia ou apresenta o fato narrado. A ancorando-se nestes dois modos, Todorov (apud Gennete, 1995:27-29) distinguirá os termos *Telling* (contar), que é a narração, *diegesis* (narrativa pura); e *Showing* (mostrar), que é a representação ou *mímesis* (imitação perfeita) de caráter visual-ilusória. Assim, a presença do narrador pode ser expressa ora como fonte, como organizador da narrativa, ora como analista e comentador.

A narrativa fotográfica, por exemplo, não é regida pelos mesmos padrões de uma narrativa oral ou textual, no que toca a sua linearidade ou construção dos elementos constituintes, como no caso do modo do discurso. Porém, nela encontram-se as categorias principais que irão por categorizar as narrativas, ou seja, são visíveis as determinações espaço-temporais, de alguns modos narrativos da “pessoa” que narra (o fotógrafo-narrador) relacionado ao distanciamento e a organização dos elementos internos no plano visual (planos e enquadramentos), ângulos (posição da câmera), e pontos de vista (focos, usos de luz, contrastes e cores) em que se coloca para narrar a história, os seus protagonistas e a apresentação de ações ou acontecimentos. Levando-se em conta o distanciamento da câmara em relação ao objeto

fotografado, há que se pensar que cada plano (pequenos, médios e grandes) tem uma capacidade narrativa ou um conteúdo dramático.

Analisando o discurso fotográfico, Alan Sekula (apud Trachtenberg, 2013:390) pontuará que a qualidade na arte fotográfica reside na sua capacidade narrativa e em seu significado relacionado a uma definição cultural, diz ele: “um discurso fotográfico é um sistema no interior do qual a cultura liga as fotografias a várias tarefas representativas. (...) a imagem fotográfica é um sinal de que alguém envia uma mensagem. Toda imagem fotográfica se caracteriza por uma retórica tendenciosa”.

Além de narrar, a fotografia pode ter outras formas de contar, quando descreve ou mostra algo, e nestes casos a presença do narrador é esquecida, que “finge” (platonicamente) não existir. Ao analisar o grau da presença da instância narrativa verifica-se que; com exceção das imagens auto-referenciais ou autorretratos (as chamadas fotografias *selfs-portraits*, que mudaram exponencialmente a relação dos indivíduos com a fotografia e com a autoimagem na contemporaneidade); em sua grande maioria, as fotografias contêm um discurso narrativizado na figura do narrador observador, ou seja, o estado mais distante e em geral o mais redutor. Na enunciação das imagens, seja no uso do foco ou desfoque, por exemplo, o que o fotógrafo viu, e em muitas é nítida a impressão de seus “pensamentos”, ou das suas tomadas de “decisão”, nestas há uma narrativa de debate interior conduzida pelo fotógrafo-narrador e que pode ser considerado como uma narrativa de pensamento, ou discurso interior narrativizado.

Uma outra forma de analisar a presença do narrador na fotografia é observando a ênfase que ele dá aos seus personagens, por exemplo, assumindo o discurso indireto livre, o fotógrafo empresta a sua “voz”, ou seu discurso, à personagem que conduz o olhar do espectador para dentro da imagem num tipo de instância confundida com a “voz” do fotógrafo. Já no discurso imediato, o fotógrafo-narrador dilui-se na personagem, permitindo que a percepção do espectador da imagem seja a mesma do ponto de vista da personagem, substituindo a visão do fotógrafo-narrador, nestas imagens percebe-se nitidamente a experiência do personagem e não a do fotógrafo que a registrou. Neste último caso, Gérard Genette, fundamentando-se na rejeição de Platão à mimese em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem, realiza uma crítica sobre a autonomia do narrador:

O narrador abdicando da sua função de escolha e de direção da narrativa, se deixa governar pela `realidade` pela presença daquilo que lá está e que exige ser `mostrado`. Detalhe inútil e contingente, eis o

médium por excelência da ilusão referencial, logo, o efeito mimético, é um contador de mimese (Gennet, 1995:163).

Nos aspectos de modo relacionado ao ponto de vista do condutor, o narrador assume uma perspectiva, ou um ângulo, para narrar a sua história e “relatar” fatos reais ou fictícios adotando o seu modo rítmico, ou pelo menos característico, tratando do assunto a partir das suas escolhas (ou não) e de um ponto de vista restritivo, nesta, o foco narrativo assemelha-se ao plano visual escolhido pelo fotógrafo-narrador. Assim, estão expressas nas imagens, ou em sequências destas, as mudanças de focalização, as alterações, as variações do ponto de vista, ou enquadramentos, que foram produzidas no decorrer do registro da/das imagem/imagens. Em linguagem fotográfica estas posições de ângulos de câmera dependem do contexto em que forem usadas, que pode ressaltar igualdade e mesmo nível quando situada na mesma altura do sujeito; demonstrar grandeza, força, domínio quando colocada abaixo (contra-mergulho) ou impor uma sensação de diminuição, derrota, opressão, submissão, fraqueza do sujeito em relação ao espectador quando colocada acima dele (mergulho).

Em seu texto *O Narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito em 1936, a partir da análise da obra do escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895), Walter Benjamin constrói uma teoria da narrativa, que segundo Gagnebin, tradutora e estudiosa da obra do crítico alemão, trata-se de uma teoria antecipada da Obra Aberta (Benjamin, 1994:12). Neste ensaio, Walter Benjamin utiliza a figura alegórica do narrador para explicar metaforicamente como as mudanças provocadas pelo ritmo modernizante das fábricas e, por sua vez das cidades, como a Paris do início do século XIX, iria encerrar atividades e formas de pensamento com as quais as sociedades haviam se constituído. E assim constrói uma teoria da narrativa, onde se distingue o narrador moderno do tradicional, sendo o último aquele viajante ou aquele que conhece as histórias e tradições de seu país, ou seja, aquele que por experiência própria (*Erfahrung*) ao se aproximar do fato narrado exerce com mais propriedade seu papel e nutre-se da existência de outros personagens para a manutenção de suas narrativas e assim fazer ecoar as narrativas vivenciadas. Personagem que se extingue juntamente com a imagem das cidades e eventos que descrevia, o narrador tradicional figurava como um mensageiro que narrava as experiências de outras sociedades e indivíduos, e a partir destas dava conselhos sobre como lidar com o futuro e com os problemas que se aproximavam.

As famílias de narradores de tipo arcaico se interpenetram de múltiplas maneiras e são caracterizadas pelo distanciamento com o evento narrado: ora espacial (lugar), como o narrador viajante que vem de longe das terras estranhas, a exemplo do marinheiro comerciante, que tem



muitas histórias para contar; ora temporal (tradições passadas), como o grande narrador que vem ao longo dos períodos carregando a tradição cultural. Este último tem sempre suas raízes no povo, e pertence às camadas artesanais participando, enfim, dos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, como o camponês sedentário.

Benjamin (1994:203) apresenta Nikolai Leskov como um verdadeiro narrador tradicional que carrega elementos destas duas famílias de narradores. Além de ser um viajante de seu país, livre de influências estrangeiras, é aquele que por ser conhecedor da vida dos costumes russos está mais profundamente enraizado no povo, diz ele: “Leskov freqüentou a escola dos Antigos” e “busca pela alma do povo russo”. Aos 29 anos, quando começou a trabalhar como ajudante de administração de fazendas, Leskov viajou por todas as províncias da Rússia, conhecendo lugares das mais diferentes espécies e convivendo com todos os tipos de pessoas: soldados, criados, camponeses, artesãos, comerciantes, nobres decadentes, pequeno-burgueses, fanáticos religiosos e excêntricos, e assim, resolveu narrar todas as lendas, histórias e tradições da velha Rússia, que ouvia oralmente dos mais velhos.

Leskov descrevia em suas histórias as agruras da classe operária, do alcoolismo, dos médicos, da polícia e dos vendedores desempregados e seus enredos giravam em torno da vida humana, do extraordinário e do miraculoso. Com isso, adquiriu uma experiência que marcará toda a sua obra, tornando-se o narrador do povo de todas as classes, todas as religiões, modos de falar, de se comportar, de viver. Para Nietzsche (2011:65) o dramaturgo difere do poeta, pois é cercado por multidões de espíritos e vê a vida como um jogo vivo, pois “é aquele que sente um irresistível impulso a se transformar a si próprio e a se expressar por meio de outro corpo e de outras almas”.

Marcados por um laço de forte intimidade com as tradições e os costumes do povo russo, os camponeses geram em Leskov interesses e simpatias, o que lhe definirá um estilo muito particular de narração: o falar com a voz e o ponto de vista do povo. Para tornar o relato mais verossímil, ele utiliza uma linguagem marcada pelo coloquial e não estiliza as falas, exemplo disso pode se verificar no conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, em que utilizou erros de sintaxe e declinação para mostrar o baixo nível de escolaridade dos personagens, recusando-se a seguir uma observância dogmática e mecânica das normas da língua e da escrita. Essa empatia que Leskov sentia pelo povo russo é justificada pelo próprio autor em uma carta citada por Aline Veras (2011) em seus estudos sobre a literatura russa: “eu conhecia a vida do povo nos mínimos detalhes e a compreendia nos mais ínfimos matizes” (...) “precisamos simplesmente conhecer a vida do povo como a própria vida (...), não estudá-lo, mas vivê-lo”. Contemporâneo da era de ouro da literatura russa, Leskov viveu à sombra de Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov, e

considerava a narrativa como um ofício manual ao afirmar: “a literatura não é para mim uma arte, mas um trabalho manual” (Benjamin, 1994:205).

Em seu texto, Benjamin faz menção ainda a três tipos de narradores modernos: o romancista, o cronista/historiador e o jornalista. O Romancista se desenvolverá junto com os meios de reprodutibilidade técnica, como a prensa, que com a massificação da leitura através do livro alterou sua forma de coletiva para a solitária, calando, de certa forma, o poder da voz do narrador tradicional, que se alimenta da oralidade. Sua característica é não falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, pois não recebe conselhos nem sabe dá-los e se expressa por meio do romance, onde conta-se pelo outro com as palavras de outros, ou seja, o ver e o contar constituem as principais experiências do narrador deste gênero.

O cronista narrador, ou o historiador - responsável pelo recorte dos momentos históricos à luz de sua visão de mundo, destacando o lado épico da humanidade numa relação cronológica linear com o tempo. E por fim, o narrador jornalista que ao antecipar a interpretação, ao dar apenas a sua versão da história, empobrece a história retirando as possíveis múltiplas interpretações, induzindo e amarrando o leitor a compreender as interpretações dos fatos a partir do seu ponto de vista, portanto, não age com imparcialidade, e faz a sua visão uma ditadura. Ao não permitir que o leitor/espectador descubra por si mesmo a história narrada, sua moral, seu final, seu conteúdo, ele provoca a perda do sentido da narrativa.

Diferentemente do historiador, o jornalista trata a informação baseado no tempo imediato, com o intuito de meramente trazer informações novas a todo instante para que seu leitor tenha acesso a tudo e se aproxime dos acontecimentos contemporâneos, provocando um acúmulo de informações desenfreado. O jornalista tem na imprensa o local para expor suas narrativas, um dos instrumentos e forma de comunicação apropriados pela burguesia e o capitalismo, e ajudou a modificar não só a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético, tornando a informação plausível, o que é incompatível com o espírito da narrativa.

Recebemos notícias de todo o mundo, e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes, pois os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Metade da arte narrativa está em evitar explicações, quase nada do que acontece está à serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (Benjamin, 1994:202).

Sustentado pela leitura dos contos do escritor e jornalista paraibano Edilberto Coutinho, Silviano Santiago em seu ensaio *O Narrador Pós-Moderno*, também caracteriza o narrador contemporâneo em contraposição ao narrador da tradição oral, e evoca uma mudança de ângulo

de visão sobre o foco narrativo decorrentes da diferença de ponto de vista do narrador clássico. Ao realizar um aprofundamento sobre a figura do narrador jornalista, Silviano Santiago (2002:45) trata-o como o narrador pós-moderno, caracterizando-o como um espectador que observa e narra a ação de uma certa distância, como um repórter, e é este distanciamento que o caracteriza como pós-moderno. Ele narra a ação como se assistisse a um espetáculo da plateia ou da arquibancada; ele não narra aquilo que vivenciou ou experimentou. Para este tipo de narrador interessa narrar apenas o que foi visto ou que ouviu dizer, procurando chamar a atenção do leitor para o desenrolar dos fatos à sua frente, que compreende a narração enquanto espetáculo.

Na atualidade, os meios de comunicação tomaram para si o papel dos grandes narradores e a imprensa passou a substituir o antigo papel dos homens-memória. Diante de si um novo contexto cultural e social passou a fazer parte das cidades modernas, fazendo emergir um complexo de pessoas e situações que passaram a alterar a história. Disposta a atender ao desejo da população de participar deste novo mundo, a Indústria Cultural, através de seus meios de comunicação de massa, passaram a exercer o papel de mediadores dos acontecimentos e se tornaram responsáveis pela transmissão da história e da cultura por meios artificiais, onde o rádio, a televisão e a internet permitiram o acesso às histórias advindas da aldeia global, o que veio a provocar o apagamento dos relatos tradicionais, orais e dos feitos dos heróis de cada povo.

Já a fotografia e o cinema criaram novas formas de ver o mundo e as coisas, e como resultado, as futuras gerações terão nas imagens todas as narrativas do mundo contemporâneo. É neste momento que se faz sentir a força das mudanças ocorridas nas sociedades com a introdução da eletrônica e da informática, pois o narrador contemporâneo se auxilia das ferramentas tecnológicas como suporte para produzir suas histórias, consequentemente, a própria arte se alimenta e se apropria destas novas plataformas.

Hoje a fotografia caminha para uma complexidade de fusões das mais variadas. Esta mistura de linguagens e suportes permite ao fotógrafo produzir suas imagens com o uso dos recursos de composição, sobreposição e empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. Tais inovações vêm dando início às novas fórmulas de criações de histórias e promovendo novas formas ordinárias de pensar, fazer e interagir, configurando novos ambientes de sociabilidade, justificando assim a preferência dos indivíduos por códigos, gráficos, desenhos, ilustrações, jogos, e, por conseguinte, pela televisão, cinema, fotografia e internet.

Este aperfeiçoamento técnico, aliado ao uso criativo da linguagem com núcleos temáticos e estéticos distintos, tem feito surgir uma fotografia conceitual (fotolinguagem) e libertária, que busca a diversidade de olhares numa pluralidade de linguagens e não renega o olhar sobre o mundo. Com isso, tem permitido que sejam realizadas releituras das questões culturais, e a apresentação de novos sentidos perceptivos e interpretativos com perspectivas autorais, cuja aspiração estética atual é poder complementar e requalificar o mundo livre de amarras estéticas.

### **3. O tear da história em camadas finas e translúcidas: tédio e o tempo da narrativa fotográfica**

Urge uma forma de se viver em que não se conte mais o tempo. Antes a vida era guiada pela posição do sol ou pelos sinos das igrejas, o que conduzia a experiência humana a uma relação com o tempo de forma subjetivamente mais lenta e com o espaço perceptivamente mais sensível; com a invenção moderna do relógio e o fim das velhas crenças, a humanidade passou a marcar o compasso de sua existência num rigor milimétrico em consonância com as máquinas de produzir necessidades, o que vem provocando um cansaço da existência temporal e emergente. Com isso, os indivíduos não dispõem mais de tempo para o tédio (*taedium vitae* descrito por Sêneca) que tem a virtude de despertar para a falta de autenticidade no modo como projetam a existência no mundo, o que segundo Heidegger, pode ser a tonalidade afetiva fundamental do filosofar.

Tédio é a repetição morosa e silenciosa do cotidiano, geradora de pensamentos e reflexões sobre os vários modos de se encontrar no mundo. Esta repetição condiciona o olhar e o sentido de direção e pode provocar nos indivíduos a ausência de prazer pelas coisas do cotidiano, causando apatia, melancolia e desencantamento de viver, um vazio e uma perda no sentido da vida. Pode provocar ainda, após um longo processo de “falta do que fazer” e apatia, um despertar energético, criatividade, inventividade e a propulsão da força motriz que faz a roda do mundo girar, e assim, representar uma resposta ao tratamento fragmentário sobre o conhecimento.

Para o filósofo alemão Friedrich Nietzsche a Arte, ao mesmo tempo em que desencadeia uma busca incessante pela verdade, existe para que a verdade não destrua ou oprima o ser humano, portanto, é um meio de transcender e de superar a sua natureza e representa a superação do pessimismo e da melancolia da vida. A criação artística supõe um estado psíquico que aumenta a força vital, que faz com que o artista experimente um momento de plenitude,

onde a vida é afirmada em sua potência pela arte, e como tal ela é a alegria suprema. É nesse sentido um caminho até o supra-humano e não uma mera imitação da natureza.

Por não suportar a solidão, a convivência solitária com seu eu interior e o peso do tempo que estagna, os humanos vendem suas horas de produtividade e de tempo livre de ócio e vadiagem como mercadorias; logo, o que entedia a humanidade é a temporalidade. A mudança da relação com o tempo, principalmente o tempo interno (subjetivo), é consequência das carências e necessidades infinitas produzidas pelo capitalismo, que valoriza os excessos, principalmente da busca incessante pelo novo e pela satisfação imediata dos desejos.

Tal imediatividade foi incorporada à fotografia, que reproduz a forma de pensar do homem moderno. Esta, ao controlar o tempo de exposição permitiu a ele viver o funcionamento do mundo na “velocidade da luz”. Como uma metáfora de um disparo, de um click ou de um “flash” vive-se na era da instantaneidade, onde tudo se realiza imediatamente em “tempo real”, no aqui e agora, sem esperas, sem tempos-vazios ou nulos ou entediantes. Neste, a indústria do entretenimento estará sempre oferecendo tecnologias para que não haja um sentimento de «tempo morto» ou dilatado, tornando o ser humano ocidental típico viciado a uma intensa aceleração em seu ritmo de vida cotidiano (Pó, 2015:291).

Contraditoriamente, o indivíduo sem tempo para pensar, criar, descobrir alternativas de vida estará esvaziado do sentido de viver, o que causará uma sensação de tédio, que não é provocado por perdas como o luto, é um estado de espírito provocado pela falta de qualidade no viver ou na nulidade dos sentidos e dos valores das coisas e das experiências, principalmente às relacionadas ao coletivo, ao outro, ao público, à política, enfim, é um esmaecimento da potência de vida. O tédio seria um “protesto silencioso contra o excesso, cuja exaustão e superficialidade produzem o vazio de sentido. Toma o caminho da analgesia, da neutralização, da indiferença, da atitude blasé, do desligamento como forma de protesto” (Buchianeri, 2012:114).

A fotografia dentro de uma zona intermediária entre o tédio e a narrativa da história promoverá uma atitude contemplativa e memoriográfica, seja das paisagens que registrou ou das pessoas que imortalizou. Em muitas das obras fotográficas, em especial as do início da história moderna registradas por Atget sobre Paris, estará presente um discurso de protesto contra a divisão do trabalho e uma resistência ao sistema industrial que alterou as paisagens das cidades e as experiências coletivas. Em meio a um ambiente de ócio e vadiagem, o fotógrafo era aquele que se recusava a aceitar as imposições da modernização dos centros urbanos, e dos impactos que poderiam trazer ao seu passo lento e de contemplação das marcas deixadas por seus antecessores.

Benjamin, a partir da obra de Baudelaire, tratará deste tema sobre o tédio do homem moderno usando a figura alegórica do narrador, do colecionador, do jogador, ou do flâneur. Tendo como pano de fundo as imagens das cidades que se transformavam, e referindo-se à linguagem e à história de forma melancólica, explica que o indivíduo citadino mergulhado no tédio, no aborrecimento e na solidão, buscava refúgio nas multidões e que é na figura do fotógrafo que encontrará uma esperança ténue das consequências causadas pelas mudanças, pois este registrava em suas imagens o remodelamento das paisagens e o fim das experiências do homem do séc. XIX e início do séc. XX.

Para Walter Benjamin, perder-se em vadiagem requer uma aprendizagem só ensinada pelo passeio na cidade: é uma arte, tal como a do fotógrafo. O indolente que vagueia pelas ruas da cidade percorre um rumo estabelecido pelo acaso das esquinas que vão aparecendo, pelo aleatório das montras que se vão mostrando ou dos pátios que se insinuam, pela surpresa dos outros transeuntes que lhe saem ao caminho. Anda perdido e sabe-o (Soares, 2003: 84).

Diante da inexorabilidade do destino que projeta a civilização para uma marcha em direção a uma catástrofe contínua (*Trauerspiel*) com a marca da ideia de extinção do futuro, ao saber que tudo é em vão, pois a morte é eminente, resta ao homem uma sensação de inutilidade do seu esforço, das coisas no seu entorno, da melancolia. Isto faz tornar o cotidiano numa experiência repetitiva que Benjamin irá discorrer em sua alegoria sobre o tédio dando pistas sobre os possíveis caminhos para o enfrentamento com a tragédia moderna, ele faz isso se utilizando da seguinte declaração:

Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto alto da descontração física, o tédio é o da psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão também em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais

conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1994:204).

Os elementos presentes nesta sentença remetem à gravura da angelical *Melancolie I* (Melancolia I) de Albrecht Dürer (de 1514), que para Tereza de Castro Callado representa na figura de um anjo feminino a condição humana na sua impossibilidade de atingir a perfeição do conhecimento, da vida, da sabedoria divina e dos segredos da natureza. Ela personifica a ausência de força vital e de criatividade artística do indivíduo do início do Renascimento, mesmo este tendo à sua disposição todos os instrumentos científicos e inventivos da época para a produção de sua arte. Por isso, a figura representa a melancólica luta entre a razão, a ciência, a matemática, a religião e a divindade, simbolizando um desequilíbrio entre a imaginação e a execução, a emoção e a razão. Este mesmo dilema irá se repetir na passagem do período Moderno para o Contemporâneo, onde o homem tem à sua disposição todos os elementos possíveis, todas as informações, chaves e caminhos para galgar a sua superação, portanto, a crise da arte e da criatividade reside na crise da experiência e da linguagem.

Benjamin nesta sentença menciona a exigência de um estado de descontração do ouvinte para memorizar uma história, pois em seu entendimento, o processo de assimilação e memorização ocorre em camadas muito profundas. Isto só é possível quando este se encontra num processo de completa sensação de segurança que o permite relaxar sem que nada ocupe seus pensamentos, apenas uma melancólica ou tediosa sensação morosa de passagem do tempo. Por outro lado, com interesse em conservar o que foi narrado e garantir o sucesso de memorização da história, o narrador, que mantém uma relação ingênua com o ouvinte, deverá contar a história com maior naturalidade, renunciando as sutilezas psicológicas.

Ao comparar o sono (o ponto mais alto da distensão física) com o tédio (o ponto mais alto da distensão psíquica), ele propõe uma distinção entre dois estados em que o homem tem seu corpo e sua mente paralisados, quando do estágio de inconsciência (no sono), que leva à uma reenergização das funções biológicas ou uma proposta do reavivamento após uma

revigoração muscular e dos órgãos vitais. Já no tédio, o indivíduo atinge o estágio de consciência proporcionado por uma mente relaxada, o que resultará no estímulo da produção intelectual, artística e poética. Desta forma, antes do processo de excitação e atividade produtiva, a mente e o corpo para produzirem exigem um processo de relaxamento corporal ou cerebral completo, pois isto permitirá uma maior perícia e acuidade quando da observação e análise do fenômeno ou dos confrontos futuros.

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”, nesta frase a figura alada da Melancolia também remete uma outra figura alada mítica: o Ícaro, que representa a liberdade criativa, contemplativa e revigorante da juventude e dos artistas que alçam vôos por ambientes germinativos, o que facilita a percepção e a postura sobre novos pontos de vista. Porém, paciência e prudência são necessárias para a manutenção e sobrevivência das gerações, e isto só se consegue através da experiência e da sabedoria. O pássaro; que é a figura feminina reprodutora, angelical e alada; é o narrador viajante experiente que percorre lugares distantes, conservando as histórias e tradições, reproduzindo e mantendo vivas as culturas e os mitos, fazendo a humanidade viver o ininterrupto lembrar (no tédio-consciência) e esquecer (no sono-inconsciência) da experiência do choque da tragédia final. Sua melancolia acontece talvez pela ausência de ouvintes ou mesmo pela falta de criatividade para produzir suas narrativas, mesmo diante de tantas inventividades modernas.

Os ovos da experiência significam o resultado, o fruto, a obra de um artista ou produto de toda narrativa, que é a geração da criatividade e transmissão de conhecimento, neles estão presentes a memória de toda a humanidade. Este elemento germinativo passa pela gestação de um processo lento chamado experiência, que sofre com as alterações de percepção dos indivíduos, que cada vez mais entregam às técnicas suas funções sensoriais. No prefácio do livro *Lyrical Ballads* de William Wordsworth há um trecho do poema que dá indícios desta entrega tediosa ao nada na produção poética.

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind (Wordsworth, 2017:26).



Tradução livre:

Afirmar que a poesia é o desbordamento espontâneo de sentimentos poderosos: origina-se de uma emoção recolhida em tranqüilidade: a emoção é contemplada até que, por uma espécie de reação, a tranqüilidade desaparece gradualmente, e uma emoção, semelhante à anterior o sujeito da contemplação, é produzido gradualmente, e realmente existe na mente.

“O menor sussurro nas folhagens o assusta”, neste caso o sussurro representa a voz do narrador cujo ritmo só é interrompido pela natureza, pela brisa, pela passagem do tempo, ou pelos eventos e acontecimentos. Mesmo em estado de entrega tediosa e relaxada, por motivo de segurança ancestral, o indivíduo mantém-se alerta e não se permite ser tomado de assalto. Em: “Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo”, os ninhos, representam as mais antigas formas de trabalho manual, atividades artesanais em torno das quais floresceu o meio do artesão - no campo, no mar e na cidade. O campo representa o lugar das tradições, os abrigos, as residências, os ambientes familiares, religiosos e de trabalho feudais, os espaços onde antes aconteciam as trocas das experiências e das tradições, e as audições das cantigas, e das narrativas. Estas obedeciam o ritmo compassado do trabalho permitindo a escuta das histórias de tal maneira que o ouvinte adquirisse espontaneamente o dom de narrá-las novamente, estes espaços, momentos e experiências vêm se tornando cada vez mais raros. Nesta intenção alegórica, Benjamin identifica a relação com o mundo arruinado da matéria, do tédio, da morte, do mundo assombrado, e das proporções e consequências do desejo de eternidade, em que o campo fértil cada vez mais perde sua força reprodutora e geradora de energia vital para as cidades. A rede, na qual se deita o dom narrativo, tecida há milênios num compasso lento e tedioso, foi desfeita em questão de segundos.

Assim como a História, as narrativas sucedem-se umas as outras, e são constituídas de “camadas finas e translúcidas” (Benjamin, 1994:206), cujos eventos sucedem-se uns aos outros. Esta é a qualidade da sucessividade temporal, formada pelo acúmulo do conhecimento, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas que ocorrem na forma da experiência cotidiana e da repetição da história ou multiplicação. A disposição dos acontecimentos na narrativa obedece a uma ordem temporal de sucessão de acontecimentos (tempo da história ou *diegese*) e a uma ordem pseudo-temporal da sucessão na narrativa (tempo da coisa-contada ou tempo da leitura da narrativa). Nesta duração variável dos acontecimentos

(longa ou curta) o narrador vai descobrindo o que se passa ao mesmo tempo em que narra/conta, nela está presente a velocidade, a frequência, ou a repetição com que os fatos são narrados. Para Cristian Metz (apud Gennet, 1995:31) uma das funções da narrativa é trocar um tempo num outro tempo, ou seja, é o confronto da ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história.

Não há na narrativa fotográfica um pseudo-tempo da leitura, uma ordem temporal de sucessão dos acontecimentos ou o suspense narrativo. Pois, primeiro, a fotografia não é um texto para ser lido, e enquanto uma imagem para ser vista obedece a um princípio visual cujos elementos formativos permitirão ao espectador a construção ou a reconstituição de uma narrativa mental e que não obedece uma sucessão linear dos acontecimentos. E ainda, o tempo da narrativa fotográfica como é único e distinto da narrativa oral ou textual, ou audiovisual, trata da história dos acontecimentos a partir do instante do tempo fotografado.

O que o fotógrafo narra é sobre um tempo que já passou e a foto servirá para o relato histórico a ser narrado posteriormente; e a partir deste, o espectador da foto monta visualmente e mentalmente o acontecimento e o seu desenrolar. Portanto, quem projeta o depois na fotografia é o espectador que prevê os fatos seguintes pelos indícios apresentados pelos elementos constituintes da foto, como o recurso de luz, enquadramento e cor. Por exemplo, em uma única foto não é possível saber dos acontecimentos posteriores ao evento registrado, se o personagem correu logo depois ou saiu andando, podendo surgir um suposto tempo depois do fotografado e a possível transformação dos fatos. O que para Allan Sekula (in Tachtenberg, 2013:388) torna a fotografia numa declaração “incompleta”, pois para atingir a sua legalidade, a mensagem fotográfica depende de uma série de condições externas e de pressupostos, uma vez que seu significado é necessariamente determinado pelo contexto no qual se insere e por seus espectadores.

Diferentemente de Rodin (apud Merleau-Ponty, 1984:107), que toma a foto como mentirosa por considerar que o tempo não para; Benjamin entenderá a fotografia como revolucionária e por isso recomenda metaforicamente a historiadores e fotógrafos que olhem para trás e procurem o lugar em que o futuro se esconde no passado (1994:94). Desta forma, ao se ocupar das transformações da temporalidade com a irrupção do instantâneo, ele vê a imagem como cintilação do futuro do passado e encontra nela a experiência fenomênica que serve de fundamento à sua teoria do acontecimento histórico, pois para ele a história não existiria se não houvesse a captura ou a imobilização do movimento histórico, ou o detalhamento de um acontecimento do contínuo da história, que foi possibilitado pela fotografia.

Entre os inúmeros gestos de acionar, introduzir peças, pressionar, o ‘click’ do fotógrafo foi um dos que tiveram as consequências mais importantes: uma pressão do dedo bastou para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho conferia ao instante um choque póstumo. As experiências táteis como essa somam-se as experiências ópticas como aquelas provocadas pela sessão de anúncios dos jornais, ou mesmo pelo tráfego na cidade grande. A movimentação dos indivíduos no tráfego supõe choques e colisões (Benjamin, 2012: 63).

## II. A TESE: A MENTE, O OLHO E A LUZ



Foto II-01: Olhos-Os Negros, Jean Genet, Foto Adenor Gondim

*A alma, o olho, a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois, a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de mil maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal (Benjamin, 1994:220-221).*

## **1. Uma esqualida metáfora da autonomia da arte: Núcleo da reflexão no campo da criação artística**

Durante o período em que os pensamentos de Platão e Aristóteles influenciaram a forma de se ver e sentir a arte, a execução artística estava condicionada por um pensamento dogmático, onde o cerne da obra centrava-se no respeito às proporções consideradas ideais canônicos, que a partir da sistematização de um conjunto de modelos, limitavam os artistas a nível de criação obrigando-os a seguir medidas e regras nas suas peças. Este peso do modelo canônico na arte ocidental durante o período helenista, quando imperava o naturalismo grego, manifestava a ideia de arte academicista e com fins decorativos, com isso, a arte deveria atingir tipos ideais e servia como um modelo ou padrão, onde o artista passava a ter experiência num médium específico como a arquitetura e a escultura.

Originalmente desenvolvida na música como uma régua de medidas estabelecidas para descrever como as vozes se relacionam umas com as outras, o modelo canônico conduziu a uma arte produtiva atrelada à teoria da imitação (mimese), ou seja, deveria ser imitação da forma idealizada da natureza e do mundo, ocultando a expressividade do sujeito. O que fez se transformar em máxima a lei da arte enquanto imitação da natureza. Nela, o corpo simbólico, ritualístico era uma representação natural do corpo humano onde o drama e o mito antigo se tornavam algo sagrado, não tocável, cuja narratividade impressionista projetava uma relação de poder sobre o humano. As vantagens dessa teoria era que havia maior facilidade em classificar uma obra, e em valorizá-la, ou seja, quanto mais a representação se parecesse com o objeto representado maior era o talento do artista e mais conceituada seria a sua obra, a sua beleza formal tinha, sem dúvida, mais peso que a ideia tratada. Por esta razão, Platão considerava a arte uma mera ilusão onde a criação artística requeria a projeção de uma ideia na mente, com isso, ele desenvolveu uma crítica contundente à imagem e ao ato artístico.

Por outro lado, a estética realista de Aristóteles obedece a dois princípios, a teoria da imitação do que existe na natureza e a da catarse, com fundamentos numa utilidade prática e complementar à natureza, estes retratam o mundo de forma real, demonstrando tanto as suas perfeições como as suas imperfeições. Para Aristóteles a produção do objeto de arte requer uma representação mental do objeto real e a sua materialização como representação fiel do mundo. Resultado: a obra ora significava uma representação realista, ora uma figuração idealizadora, ora uma invenção fantástica.

Já os dogmas impostos à arte (ocidental) na Idade Média estavam condicionados pelos valores da Religião Católica que relacionavam-se com a dimensão da vida espiritual que a Igreja

queria transmitir, cujos critérios de proporção e equilíbrio estavam regidamente presentes nos objetos artísticos e auráticos. Neste sentido, aquilo que os Socráticos construíram no século V a.C como pensamento, o Cristianismo assumiu enquanto religião, portanto, a arte prostrou-se à serviço da religião e passou a ser um meio de implementação desta, justificando seu intenso uso ao grande número da taxa de analfabetismo. Ao serem vistos como um meio que Deus utilizava para poder passar a sua mensagem, isto é, alguém tocado pela entidade Divina, os artistas não possuíam reconhecimento individual, por isso, não assinavam as suas obras, que eram financiadas e de propriedade da nobreza ou da Igreja.

No Renascimento os dogmas dos períodos anteriores serão mantidos e se reforçarão os temas míticos da Grécia e da Roma Antiga num claro retorno à idealização da beleza e do corpo clássico e de resgate das proporções geométricas. No entanto, o que diferencia crucialmente é a passagem de uma arte teocêntrica e transcendental do período medieval à uma arte antropocêntrica, cuja imagem do homem se tornará a imagem de Deus, neste momento o homem não fala por Deus, mas sim torna-se o próprio. O artista galga uma posição de personalidade de gênio, passando de figura anônima a um ser valorizado enquanto criador, o que o torna o centro de interesse. Mesmo o artista liberto para desenvolver sua arte pela expressividade das emoções estava regido pela tradição canônica. Como o indivíduo passa a ser onipresente nas produções artísticas, a arte volta-se à procura não apenas do Belo atrelado a um conceito universal, mas enfaticamente a uma busca pelo gosto pessoal, subjetiva e que depende de cada um, cuja existência, segundo Kant, depende da imaginação e da estrutura sensível (através dos órgãos dos sentidos) comum a todos os seres humanos.

Segundo a teoria estética kantiana, todo homem é capaz de elaborar esse juízo de valor estético sobre algo, que se inicia nos sentidos, isto leva os indivíduos para uma experiência estética mais física, ligada ao prazer pelos órgãos sensoriais. A partir deste momento, e mais especificamente no Romantismo, a arte desvincula-se da necessidade de representação fiel à natureza e à realidade, mudando seu objetivo por completo, uma vez que passou a ser mais indicado contemplá-la através do pensamento e não unicamente através da satisfação originada da visão. No romântico, a arte é concebida como expressão das emoções, e a rígida lei da arte como beleza passa a reconhecer a representação do indivíduo em sua singularidade, tratando dos assuntos de forma pessoal, de acordo com sua opinião sobre o mundo.

Tal forma de entendimento da arte conduziu à uma expressividade particularizante e à libertação artística, fazendo ruir os dogmas que conduziam o mundo da arte até então que estabelecia o conjunto de obras consideradas genuínas ou oficialmente sancionadas. Sendo assim, os artistas passaram a desvincular-se das rígidas regras e ao refletirem sobre o mundo

expuseram seus pensamentos nas suas obras. A arte dominada pela expressão do artista vai estar cada vez mais liberta de cânones, de regras acadêmicas, vai contestar as formas tradicionais de ver, e de pensar. O subjetivismo pode ser notado através do uso de uma opinião parcelada, dada por um indivíduo que baseia sua perspectiva naquilo que as suas sensações captam. Com plena liberdade de criar, o artista romântico não se acanha em expor suas emoções pessoais, em fazer delas a temática sempre retomada em sua obra.

Com todas estas mudanças, tornou-se impossível olhar para um objeto de arte e conseguir inseri-lo num determinado estilo, observando apenas a sua técnica. Como passou a não haver uma única direção, ou direção alguma, a História da Arte deixou de estar narrativamente estruturada como acontecia no passado. A arte passou a ter uma expressão espiritual e um caráter finito e livre presente no sujeito e no objeto, e embora se tenha libertado das suas funções mimética e decorativa, continuou ligada à História (tempo e espaço), e relacionada com a expressão do espírito de um povo num certo contexto social e cultural no qual se encontrava.

O filósofo alemão Georg Hegel pontuou que a maior libertação conquistada pela arte advém de uma maior subjetividade evidenciada na formação do gosto pessoal e no sentido de belo que dependeriam do contexto cultural do indivíduo. Foi por esta razão que ele, focando seus pensamentos na estética de Kant, elaborou sua concepção de morte da arte como uma denúncia do fim da arte como até então era tratada, ou seja, a sua narrativa estruturada enquanto História havia se encerrado.

Para Hegel a morte da arte relaciona-se com o fim do pensamento metafísico como um todo. O que morre não é a arte, e sim a sua narrativa legitimadora, pois para ele o que a arte tinha de histórico, e de narrativo, de representação da realidade havia chegado a um fim, já não era o seu caráter de representação, imitação ou expressão que interessava, mas sim o conteúdo, a ideia e a metáfora, ou seja, a arte para Hegel seria o racional sensibilizado. Consequentemente, a morte da arte representou uma libertação, no sentido metafórico, que Hegel a entendeu como a essência de toda poesia, necessária para salvaguardar o domínio do ideal. Uma vez libertada do capricho da ideia da representação, a Arte deverá glorificar e transformar a natureza espiritual e natural, tomando esta como sua essência, elevando a libertação dos indivíduos como sua única função.

O filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto ao analisar tais considerações hegelianas acredita que a Arte continua a existir, na medida em que o objeto representa uma estrutura intencional da metáfora, ou seja, se identifica com expressões metafóricas que o artista deseja transmitir. A estetização universal da arte deixou de existir, agora o que tem ênfase é o

estilo individual do próprio homem, do artista. Assim sendo, a obra deixou de possuir os valores inerentes à forma de arte, como sintaxe, tradição, regras, técnica, forma, escala tonal e passou a ter um conteúdo semântico, que projeta um ponto de vista, requer uma interpretação, e representa uma libertação de certas ideologias, conceitos e preconceitos que durante tantos anos a precederam. A arte nesta altura já não está atrelada às narrativas, com isso, dá-se o fim da era histórica (narrativa escrita) e o começo da pós-histórica (narrativa audiovisual). Assim, como decorreu o fim das formas narrativas tradicionais.

Indo na mesma direção já apresentada anteriormente por Walter Benjamin, o crítico e curador de arte Teixeira Coelho explica que a narrativa artística passará a ser uma retórica poética fragmentária, uma sequência sem continuação, um mosaico, que exige do seu produtor competência para saber o que está em jogo no momento de executá-la com mais agregação, portanto, é uma produção pragmática, ativa, empírica, que obedece a passos incertos, onde não há princípios orientadores ou receitas.

Baseada na percepção sensorial e simbólica, o único sentido preso à obra é falar por si, o que não mais obriga o artista a comunicar coisa alguma. Neste processo artístico a obra na contemporaneidade passa a ser ancorada numa experiência individual e específica, sem marcas de vários indivíduos ou coletivo, cuja experiência autoral nasce do desejo do artista, que dá ênfase ao “conteúdo” da obra ou da “mensagem”, como ocorre no dadaísmo e no surrealismo. O artista passa a se expressar através de um código sem limites, e não em formas específicas, nem adulterando sua livre auto-expressão nas relações sociais, que são incorporadas à obra, porque o valor da arte para o artista é o que o torna livre. Cada obra de arte teria de ser abordada a partir do que ela oferece de específico e único, de casuístico, e efêmero, o que na realidade, não é a expressão de um eu, e sim a criação e a descoberta de um eu o que lhe evoca a sua virtualidade, o seu valor, a sua força e sofisticação. Por conseguinte, a obra transcende o fim e aceita a contingência do devir.

Na era da sua reprodutibilidade, a arte deixou de ser contemplativa para ser uma provocadora de sensações no espectador, que por sua vez também estará livre para interpretar e recriar a obra à sua maneira. Com esta ênfase dada ao leitor ou espectador da obra, o crítico francês Roland Barthes (2004) declarará a morte (metafórica) do autor ou do gênio criador, onde a criação do objeto artístico torna-se distinto da sua leitura e visualização por parte do sujeito. Encerrando uma fase, e dando início a um outro tempo.

Um escritor, por exemplo, morre ao passo que termina a escritura de seu texto e ao fechar a última página de seu livro deixa seu legado aos leitores e a quem preservar suas palavras, permitindo, assim, que seus leitores criem independência para viverem sob o manto



de suas memórias e histórias. Aqueles que realmente compreenderem seus ensinamentos e as metáforas, ironias e toda uma forma diferente de expressar a verdade, perceberão o sentido da vida e concluirão os círculos da grande jornada poética.

Neste sentido, o autor da arte moderna ao finalizar sua obra, morre, cala-se ou dissocia-se dela, como uma lagarta em seu casulo, para permitir que o leitor/espectador nasça e tome posse da interpretação que fará sobre esta, e só assim poderá repercutí-la e reproduzi-la com o intuito de mantê-la viva. Da ditadura do gênio criador que antecipava a forma de interpretar sua criação, configura-se um período em que o leitor/espectador torna-se o ditador das sensações que a obra lhe provoca, assim impõe sua individualidade e subjetividade para interpretar a obra.

Na mitologia grega, Ícaro representa a busca da humanidade pela liberdade através da arte, de sua criatividade e inventividade, retratando sua mais ousada criação que lhe permitiu a liberdade e o sonho de voar. O mito de Édipo também retrata este intercâmbio de morte e vida entre o criador e a criatura, pois para o filho libertar-se e galgar a herança futura e o posto do poder paterno haverá que matar simbolicamente a figura dominadora do seu gênio criador.

Estes mitos tratam do poder que os pais, os mestres, ou a voz da experiência e das tradições, exercem sobre os filhos e as gerações mais novas, que desejam atingir voos mais altos e ultrapassarem os limites físicos e espirituais impostos para conseguirem a tão sonhada maturidade. Pois, a natureza inventou a morte para estabelecer o princípio das gerações, tornando os descendentes libertos para viverem suas próprias experiências. Para haver liberdade e ruptura da tradição deve haver a morte e a extinção da geração antecessora, que se immortaliza quando conjuga e gera, vivendo de modo provisório e indiferente em seus filhos, que por sua vez já nascem exigindo a morte dos genitores, como o fazem as borboletas. Portanto, neste aspecto, a morte liberta.

Depois de concluída e uma vez desligada do seu criador, a obra passa a ter uma existência objetiva e uma vida própria, que em seu aspecto teórico especulativo é livre e se desenvolve sem regras e sem lei, se dispersa e se perde nos múltiplos das relações exteriores. O objeto artístico deixa ver sua ideia realizada em sua própria existência e nesta unidade interior que constitui sua vida se liberta de toda dependência, infinita e livre. Uma vez livre, a obra ganha autonomia e passa a conter nesta existência autônoma componentes e significações, forças e fraquezas, que possibilitam o diálogo constante com o espectador, emancipando-se da sua finalidade cultural.

Neste aspecto, duas correntes de pensamento apresentam maneiras distintas de se relacionarem com a herança da arte do passado, uma é reelaborando-a e a outra é negando-a. A primeira é daqueles que não têm a intenção de negar toda a arte do passado, mas apropriarem-

se dela e tornarem-se cômicos sobre tudo aquilo que foi feito enquanto arte, libertando-se para utilizarem as diferentes fontes e estilos. Estes a exemplo do designer, fotógrafo, pintor e professor da escola Bauhaus Moholy-Nagy encontram nas formas antigas um processo germinativo das potencialidades criativas do novo.

No segundo caso, seus defensores apontam que para a obra de arte realizar-se, seu criador deverá desaprender o modo pelo qual se fazia arte antes e desconstruir algo existente, isto evitaria o surgimento e a permanência de formas vazias, neste caso, a arte deveria praticar o exercício da violação das regras e executar uma política experimental de rompimento com o que existe prestando um serviço de recurso contra a mesmice. Sob estes parâmetros são distinguidos os conceitos de cultura e de arte. Diferentemente da cultura que contém em si o germe da coletividade e da canonização, o princípio de individuação é o que torna a arte autônoma, transgressora e contemporânea, é o que pontua Teixeira Coelho (2008:105) ao afirmar que “Cultura é a regra e Arte é a exceção. (...) Arte é a exceção de um processo do qual a Cultura é a regra”. Entende-se por esta sentença que arte é algo identificado subjetivamente pelo indivíduo criador ou espectador como útil às suas exigências estéticas, já cultura é algo definido objetivamente pela sociedade e o meio social como fundante à sua existência e permanência.

Portanto, uma arte do passado ao se tornar canônica, como a Mona Lisa ou a foto de uma baiana de Pierre Verger, se transforma automaticamente em cultura, pois ela carrega consigo os elementos simbólicos da tradição comum a certos grupos sociais. Ao congrega elementos de uma cultura canonicamente dominante, a arte passa a ser produto social e cultural de um tempo vivido social e culturalmente, e assim torna-se reconhecida como arte na medida em que possua elementos simbólicos socialmente aceitos pela academia, pelo mercado, pela crítica ou pelos próprios artistas e espectadores. Com isso, a arte além de perder uma narrativa ancorada em uma experiência individual de mundo, deixa de possuir suas marcas de transgressão, que é ser intransitiva, temporária, fragmentária e unitária.

É neste cenário que entram em cena as forças produtivas das indústrias culturais que ao manipularem toda uma rede de negócios e serviços em torno da cultura e das artes tornaram os sujeitos novamente passivos, conformados, sem autonomia e individualidade. Tese esta defendida por Max Horkheimer e ampliada por Theodor Adorno e outros pensadores da Escola de Frankfurt, que entendem a cultura de massas como uma nova forma de produção de bens culturais e que geram uma mera ilusão, disfarce ou fantasia particular para a manutenção da relação entre explorador e explorado e de produtor e mercado. Nesta relação de propriedade que o mercado mantém em relação à obra de arte e o artista são modificados os direitos de

propriedade e de autoria, comercialização ou vulgarização da arte, o que danifica a substancialização como meta do processo artístico onde o homem não é livre para dar vazão aos seus instintos nem as suas escolhas são conscientes. É aí que de fato ocorre a morte do autor, ele morre ao deixar-se prender pelas rédeas do sistema, do mercado das artes e das ideologias reinantes das políticas culturais gerenciadas pelos centros culturais, museus, universidades, institutos de arte, galerias, marchands, gestores, críticos e curadores.

A força do capital das editoras, a disseminação do rádio e, sobretudo, o cinema falado conduzem a uma centralização que limita a liberdade de escolha e torna inviável a verdadeira concorrência: a irresistível máquina propagandística martela as massas com aquelas canções populares que ela considera boas e que na maioria das vezes são piores, até que a memória das massas se renda a elas (Adorno apud Benjamin 2012:88).

Ao transformar a arte em propriedade, coisa, mercadoria, a sociedade burguesa transformou a tão sonhada liberdade artística numa velha falácia, numa ilusão, pois as relações são estabelecidas por acordos/contratos econômicos. O burguês não poderia gozar do seu ócio sem o trabalho do operário, o que condiciona a uma liberdade dos poucos nas relações sociais burguesas erguida sobre a não liberdade dos muitos, o que faz eclodir uma massa não-libertada e um artista sem autonomia. Ao sintetizar sua experiência com a da sociedade, ao forçar seu eu interior para dentro do molde, o artista molda e cria seu próprio eu e passa a adotar um novo modelo, um produto socialmente valioso.

Neste momento, há uma proposta de expressão libertária, num estágio de mais liberdade acadêmica, filosófica ou técnica, entretanto, os artistas contemporâneos; ao estarem atrelados à uma demanda econômica e de mercado e a uma política de imposição do público da obra; começaram a produzir com pouca autonomia. A produção artística passou a ser impulsionada para o que se desejava da obra, e a ser pensada para o que o outro desejava ver ou sentir, e na maioria das vezes para o que o mercado, os museus, as galerias, ou os editais das agências de fomento ou de concursos criavam como demanda. Como consequência, o artista passou a buscar no olhar do outro o seu olhar, seja na tentativa de agradar ou relacionar-se, seja na forma de querer impactar o espectador, tornando a sua liberdade esquelética e empalidecida, emergindo a condição paradoxal que hoje é imposta: a de prisioneiros em liberdade.

Ao acreditar que toda arte é produzida por uma tensão entre as relações sociais em mutação e a consciência obsoleta, o pensador britânico Christopher Caudwell já alertava em

1936, em seu último livro *O Conceito de Liberdade: para uma Teoria Marxista da Estética*, que a arte para ter uma função social libertadora e ter um significado necessitava de artistas atuantes e que fossem profundamente insatisfeitos com as relações financeiras e o mercado, e por isso, deveriam se empenhar em mudar tal cenário e produzir uma arte mais cônica por carregar uma mensagem partícipe do processo social. Neste caso, segundo ele, o artista deveria exigir valores mais novos e mais completos de relações pessoais e com formulações sociais conscientes mais adequadas e mais ligadas ao presente sem excluir as tradições da arte, os instintos e os afetos, participando da criação de algo novo e não um simples retorno ao passado e ao primitivo.

Assim, o artista exerceria, paralelamente à sua atuação como produtor de arte, a função de profeta, pensador, filósofo e político, ou seja, deveria ser um homem interessado na vida e na realidade social como um todo: “este é o efeito inevitável de um período revolucionário sobre a arte, e não é possível fugir dela para a arte “pura”, para a torre de marfim, pois agora não existe arte pura; esta fase já terminou ou ainda não começou” (Caudwell, 1968:19). Com o mesmo intuito, Pablo Picasso apontará a arte como um instrumento de guerra revolucionário e que deverá convocar à consciência, tornando-se crítica, divergente, contrastante.

Na inclinação do artista para a diferença, para a novidade, para a individualidade intrínseca e ímpar do objeto estético, está seu poder de fazer nova beleza. Por isso, ao se tornar pensador e revolucionário, o artista deve tentar apresentar possíveis soluções e partilhamentos através da sua obra. Quem corrobora com esta visão sobre a missão dos artistas enquanto remodeladores da sociedade é a pesquisadora luso brasileira Mirian Tavares que discorre sobre o papel das artes e dos artistas nos novos tempos. Ela pontua que há diferenças mais evidentes nos modos de se pensar a relação entre os fenômenos associados ao modo de produção capitalista no campo cultural e artístico e a experiência estética, no modo como pensam os autores T.W.Adorno e Max Horkheimer, segundo ela:

As artes poderão salvar o mundo se servirem para fomentar uma discussão mais vasta e profunda sobre a criatividade, a criação e o conhecimento. E para isto, precisa de readquirir a sua independência. O problema é saber se os artistas estão dispostos, hoje em dia, a frequentar o lugar que outrora foi dos seus antepassados: as margens. E, de uma maneira criativa, trazer as margens para o centro (Tavares, 2014: 60).

Em busca desta liberdade de estilo e expressão, alguns artistas pós-impressionistas; estimulados pela fotografia; reencontraram emoção e interesse visual num gênero que havia

sido considerado como esgotado e que havia perdido todo o seu tema narrativo, como é o caso das cenas da vida familiar. Estas passaram a ser apresentadas em perspectiva informal, cortes pouco convencionais do campo de visão e a adoção de esquemas cromáticos. Interessado na questão da inocência, da consciência no desenho e na representação, este grupo de artistas ignorava os cânones do gosto e da beleza que haviam sido criados na Europa pós-medieval, por isso, não estava em conformidade com os cânones aceites da representação descritiva da época e por isso, sofreu pesadas represálias.

Liberto da insistente exigência geral de se obter uma verossimilhança convencional, Gauguin teve de ir aos mares do Sul para, de um modo semelhante, se libertar das grilhetas da convenção. O pobre Van Gogh conseguiu-o, enlouquecendo; Lautrec, tornando-se um proscrito da sociedade (Ivins Jr, in Trachtenberg, 2013: 250-251).

Elaborando uma reflexão deste espírito criativo e espontâneo e na maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo a partir de suas experiências, o filósofo francês Jacques Rancière pensa a estética em sentido largo, como modos de percepção, compreensão e sensibilidade, pois para ele é o imprevisto dentro do processo estético que cria o novo:

Improvisar é, como se sabe, um dos exercícios canônicos do Ensino Universal. Mas é, antes ainda, o exercício da virtude primeira de nossa inteligência: a virtude poética. A impossibilidade que é a nossa de dizer a verdade, mesmo quando a sentimos, nos faz falar como poetas. Narrar as aventuras de nosso espírito e verificar se são compreendidas por outros aventureiros, comunicar nosso sentimento e vê-lo partilhado por outros seres sencientes. A improvisação é o exercício pelo qual o ser humano se conhece e se confirma em sua natureza de ser razoável, isto é, de animal "que faz palavras, figuras, comparações para contar o que pensa a seus semelhantes" (Rancière, 2002:72).

Rancière alega que o ato produtivo é o motor da criação poética e que o artista não deverá se contentar em apenas sentir, deverá traduzir ou falar sua obra como síntese da transmissão de sua subjetividade e com isto atingir a emancipação. Porque, segundo ele, o trabalho é um meio de expressão e partilha onde a virtude da inteligência humana está menos em saber, do que em fazer. "Saber não é nada, *fazer* é tudo", diz Rancière (2002:74), alertando

que esse fazer é, fundamentalmente um ato de comunicação, pois o homem se comunica com os outros por meio de obras feitas por sua mão, não só transmitindo seu saber, mas poetizando, por meio das palavras de seu discurso. A emancipação do artesão é, antes de mais nada, a retomada da história e da consciência de que sua atividade material é da natureza do discurso. Como um poeta, um ser que crê que seu pensamento é comunicável e sua emoção, partilhável, o artesão deve falar de suas obras para se emancipar: "falar das obras dos homens é o meio de conhecer a arte humana" (Rancière, 2002:74).

### **1.1 Consciência e imersão na subjetividade**

Sobre a característica da subjetividade na apreensão do mundo nas artes, o filósofo italiano Luigi Pareyson traçará uma tese sobre a experiência estética fundamentada a partir das relações entre agir e sentir que devem ser consideradas nos diferentes aspectos do processo artístico, ou seja, na fruição, na compreensão ou na avaliação das obras de arte, e principalmente, em seu caráter ativo de execução. Contrário à ideia da obra inacabada, o processo artístico para Pareyson consiste precisamente no levar a termo, no fazer amadurecer, cujo processo está incluído na própria obra, ou seja, já houve um percurso para se atingir o resultado final porque o interesse é a obra acabada e em sua perfeição.

O processo estético segundo a *Dialética da forma formante e da forma formada* de Pareyson é um regime da experiência objetivamente constituída com certos artefatos ou objetos, é também a busca de acabamento, de perfeição, de estabilidade definitiva, e por isso, do autor é exigido que leve sua obra até o fim. Este deverá desconsiderar o devir e a transformação de sua obra, especialmente no que toca à interpretação que o leitor/espectador fará sobre ela, pois a definição da obra no plano estético não contrasta com a sugestibilidade e a transformabilidade programadas no plano poético.

Quando planejam suas obras ou esboços, os artistas se interrogam se estas estão corretas ou completas, e raramente estão preocupados com ideias sobre beleza e expressão, temas sobre os quais a Estética vem debatendo nos últimos séculos. Os artistas acham inútil discutí-las e procuram simplesmente intuir o caminho a seguir desobedecendo as regras fixas e desprezando as leis com o intuito de conseguirem uma nova espécie de harmonia antes não pensada.

Nem se deve pensar que a íntima infinitude da obra deva necessariamente manifestar-se numa exterior incompletude e indefinição, como se a obra fosse dotada de uma interpretação múltipla, enquanto traz em si alguma coisa de inexpressivo e de inexprimível. A

inexaurível e insondável infinitude espiritual de uma obra de arte não só busca mas exige o limite perfeito da forma, porque só assim ela consegue aquela inteireza tangível que a torna objeto de infinitas interpretações da parte dos leitores (Luigi Pareyson, 2001:246).

A filosofia do norte-americano John Dewey dá ênfase também aos dois processos de reflexão e execução, pois acredita que o artista é uma espécie de inventor e o único autor de sua obra, pois esta depende dele e da sua atividade. Em seu processo de criação, qualificada por uma experiência singular vivida de forma estética, o artista se entrega à intuição e à uma espécie de antecipação e pressentimento do êxito, pelo qual a obra age antes de existir. Este processo caracteriza-se pela criação e descoberta, tentativa e organização, num esboço claro de uma busca da perfeição dinâmica de um projeto acabado, pronto, em que o artista para e reflete na expectativa de que algo ressurgja. A obra de Baudelaire é um bom exemplo da comunhão da inspiração natural e do esforço presente no trabalho poético que é preciso “para de um devaneio fazer nascer uma obra de arte” (Benjamin, 1975:69), a prova disso é patente em seus vocábulos que têm vestígios do esforço físico que lhe foi necessário para alcançar a grandeza de suas obras.

Nisto, estão inseridos modos diversos de teorizar o processo artístico e aspectos igualmente necessários para se chegar à inspiração e ao trabalho, como o êxtase, o furor *poeticus*, a alegria da criação, a fadiga, o longo e paciente tormento. Isto se relaciona com o conceito de intuição; que Henri Bergson considera como a experiência de conexão dos seres com as coisas pela via imediata de apreensão da realidade por coincidência com o objeto; e pelo instinto, que é um padrão de comportamento inato ou cadeia de reflexos, condicionado ou modificado pela experiência, ou por traços de memória. Com isso, os sentimentos tornam-se conscientes e passam a modificar as respostas instintivas, residindo aí o processo de reflexão na execução artística.

Sobre a conexão destas duas verdades: teoria e prática, tanto defendidas por John Dewey, Nietzsche já havia no final do século XIX desenvolvido uma impactante reflexão em *O Nascimento da Tragédia*. Ele encontrou na harmonia entre os dois princípios ou dimensões complementares da realidade ou formas de ver o mundo, a postura apolínia objetiva e a postura dionisíaca emocional, a melhor representação desse espírito, que estaria presente no gênero artístico da tragédia grega. Ao se dar conta de que o mundo caminhava há séculos para uma universal celebração da “serenidade” teórico-científica com a consolidação da metafísica imposta desde o princípio da filosofia alexandrina, Nietzsche evocou o verdadeiro retorno às

origens através das artes, pois esta ao dar esperança tem o poder de encantar positivamente o homem. Para chegar a este indício ele suscitou os seguintes questionamentos:

Como esse povo de emoções tão delicadas, de desejos tão impetuosos, esse povo tão excepcionalmente capacitado para o sofrimento, teria podido suportar a existência? Se não a tivesse contemplado em seus deuses circundado de uma glória irradiante? Esse mesmo instinto que reclama a arte na vida (Nietzsche, 2011: 39).

Recusando a oposição entre corpo e alma, o filósofo alemão executou uma ferrenha crítica ao moralismo racional socrático, platônico, cristão e principalmente à criação do desequilíbrio entre os impulsos dionisíacos e os impulsos apolíneos. Para os gregos, o impulso dionisíaco, carregado de espírito artístico, permitia a superação do pessimismo e dava uma nova afirmação à vida. Dionísio é o Deus do vinho, do instinto, da aventura, da música, da fantasia, das festas, das forças da natureza, e também representaria o excesso (*hybris*), a desordem, a embriaguez, a insânia, as orgias, os impulsos carnavais, o erotismo, a violência, a intoxicação que faz os humanos se misturarem às divindades.

O espírito dionisíaco, por ser fonte do divino, era o verdadeiro criador da arte original, aniquilador da racionalidade e do princípio da individuação, que permitia o desvendamento da essência da natureza. Sua antítese, Apolo, era o Deus do Sol e representaria a razão, a clareza, a ordem, a sabedoria, a consciência, o equilíbrio, a serenidade, a tranquilidade, a luz, a harmonia da forma e das artes plásticas. O apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si próprio. Assim como Apolo era o deus da beleza, o espírito apolíneo era o espírito da aparência. Para Nietzsche, a arte apolínea era superficial, meramente contemplativa, uma imagem refletida da essência do Ser e refúgio da existência miserável. Por outro lado, as musas, que usavam máscaras como disfarce e brincavam entre os véus de Maia, representavam deuses/as e heróis apolíneos cuja aparência artística, ou ilusão imagética, tornavam a vida desejável pois encobria o sofrimento da existência.

Para adquirir forma, para ganhar plasticidade e existir no mundo em forma de obra de arte, o impulso dionisíaco deveria ser limitado pela força contrária, por isso, o impulso apolíneo é essencial para reconduzir o impulso caótico e destrutivo de Dionísio para a criação. Estes dois impulsos antagônicos confluíam e se harmonizavam na tragédia grega, que unia o som e a voz do ditirambo à imagem das cenas, dos personagens e das máscaras, onde os deuses eram criados na similitude dos homens, e as mazelas sofridas por eles davam esperança e sentido à vida



humana. Portanto, estaria na união do teatro e da música a originalidade e a riqueza estética da cultura grega, onde o elemento imagético, (e potencialmente conceitual, individualizante e racional–apolíneo) se harmonizaria perfeitamente com o elemento intuitivo coletivo e sonoro-dionisíaco (representado por certa irracionalidade e potência animal/corpórea).

Para Nietzsche, esses dois princípios ou dimensões complementares da realidade, foram separados na Grécia socrática, que, optando pelo culto à razão e, assim, pela imagem, secou a seiva criadora da filosofia, contida na dimensão dionisíaca. Sócrates, representando a racionalidade filosófica, ao considerar o elemento dionisíaco perigosamente irracional destruiu a harmonia dos dois impulsos, instaurando, então, o primado do discurso sobre a intuição, a alma sobre o corpo, Apolo sobre Dionísio, a palavra escrita sobre a oral, a imagem sobre o som. “Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é uma força afirmativa e criadora e a consciência uma força crítica e negativa, em Sócrates, o instinto torna-se crítico” pontua Nietzsche (2011:97). A voz trágica do espírito humano, representada pelo coro e narradores da história, foi calada quando da ascensão da escultura e da pintura que evocavam a imitação realista e quase científica das formas naturais e sua idealização, e ainda hoje são largamente prestigiados como modelos de arte e beleza.

Conduzidos por tais reflexões, bem como pela declaração materialista de Walter Benjamin, de que o cinema e a fotografia são os portadores de uma esperança histórica extraordinária; sem se darem conta, ao se proclamarem criadores da fotografia e do cinema, os franceses conseguiram ultrapassar os gregos ao criarem a arte dionisíaca/apolínea da Modernidade, pois é ela que carrega em si a tragédia moderna (ou que melhor reapresenta a tragédia humana), pois faz esquecer (ou lembrar) da vida e da morte. Portanto, estaria na união, e não na polarização, de duas informações básicas ou verdades simplificadas o princípio inerente à própria constituição da forma de pensar humana, pois ao deslocar esta concepção para a temática deste estudo, verificar-se-á que a humanidade está constantemente se colocando em duplos eixos: norte e sul, leste e oeste, vida e morte, bem e mal, Yin e Yang, direito e esquerdo, homem e mulher, razão e intuição, branco e preto, claro e escuro, Apolo e Dionísio.

Na Modernidade a fotografia, guiada pelo Deus do Sol e configurada pela ideia imagética apolínea de raízes racionais e individualizantes, começou a escrever com tintas de luz a história da humanidade, que ao unir-se ao Deus do Vinho, da música e da oralidade, vem conduzindo à redescoberta das origens humanas. Deste casamento, fez surgir de suas entranhas o cinema, que transcendeu definitivamente a dicotomia entre som e imagem, entre Dionísio e Apolo, onde razão e intuição se reunificaram. Ao viabilizar a criação do cinema, a fotografia permitiu o reencontro destas duas forças vitais, onde o elemento imagético se harmonizaria

perfeitamente com o elemento intuitivo e sonoro-dionisíaco, dando início à pós-história. Com isso, ocorreu uma mudança na percepção humana e na forma de pensar as artes, como as transformações nos modos dos indivíduos darem significado à experiência estética (*aesthesis*), levando à um novo redimensionamento da percepção sensível, seja na criação ou na contemplação da obra.

Na Contemporaneidade, com a entrada de novas plataformas para as artes (a fotografia, o vídeo, a instalação, a internet) há uma grande dificuldade na distinção entre o que é uma obra de arte e o que não é, pois tudo é tornado possível, e aquilo que define arte hoje em dia é uma tentativa do artista mostrar a maneira como vê o mundo do seu ponto de vista utilizando-se de variadas técnicas e linguagens. Por este motivo, Luigi Pareyson vem afirmar que a beleza não é a lei da arte na contemporaneidade, mas sim a capacidade de inventar.

Por causa da capacidade inventiva os artistas colocam-se numa busca frenética por uma linguagem que melhor compartilhe com o mundo as suas ideias, cuja busca pela metáfora em suas obras está os levando para uma arte em que o conteúdo é mais importante que a forma. Mas para isso, é necessário que o artista entenda que para inventar algo é preciso desconstruir algo existente e como a descoberta é um dado e arte não, sua experiência deverá partir do acaso e de uma escolha aleatória, para que assim possa dar vida à sua existência poética.

O marco da arte contemporânea na fotografia assenta-se na arte conceitual, de meados de 1960 e 1970, sob a regência do artista francês, Marcel Duchamp. Essa expressão artística valoriza os sentidos, a reflexão e as ideias em detrimento da materialidade da obra. Neste expediente, os fotógrafos passaram a aderir a corrente da decomposição, desmaterialização e também a desobjetivação do referente. A idealização, as alegorias, as metonímias e as metáforas têm sido os recursos da fotografia artística contemporânea utilizados por fotodocumentaristas. Então, a composição artística atende a urgência de (re)contar e (re)configurar, e mesmo (re)inventar, as formas costumeiras de ver lugares hostis e a penúria de pessoas, em fotografias. A arte içou o imaginário e a subjetividade do produtor ao centro da representação imagética.

## **1.2 Encenação, ilusão e utopia na fotografia**

A realidade é o que se consegue abstrair dela, são os conceitos e as narrativas que são formulados sobre ela, por isso, ela é subjetivada pelo sujeito. Tomada a partir de dois referenciais, a realidade pode ser entendida em sua origem francesa *réalité*, que é o modo de ser das coisas existentes fora da mente humana ou dela independentes; ou do termo latino *realitas*, *realis*, de *res* (coisa), que diz respeito às coisas e fatos que se opõem ao fictício,

ilusório, fantasmagórico ou aparente. Por se sentir insatisfeito com o modo de vida que tem, ou por não ter satisfação com a realidade que lhe é oferecida, ou ainda pelo anseio de uma felicidade ainda não experimentada, o homem passa a imaginar a criação de uma outra realidade ou da recriação de um real tomando por base seus desejos e anseios.

Seja presente em textos filosóficos que idealizavam a criação de estados perfeitos, seja em relatos bíblicos como as diásporas hebraicas ou nos contos e fábulas, a recriação de um mundo utópico e de paraíso dentro ou fora da realidade é uma tônica da humanidade e uma das maiores expressões da esperança. Motivado pelo desejo de reforma social, política e econômica, para sanar a miséria pública provocada pelo número excessivo de nobres ociosos, que viviam à custa dos trabalhadores e camponeses na Inglaterra medieval, Thomas More, num exercício de pensamento crítico e contestador ou de antevisão de um futuro, recriará em Utopia um *não-lugar-feliz* (*ou-topos*, não lugar; *u-topos*), um mundo imaginário, fantástico, fabuloso, pondo fim a uma vida combalida, repleta de desprazer e de falta de liberdade. Neste ambiente, fruto da manifestação da inteligibilidade e da imaginação da mente humana, a felicidade ainda não concretizada pelo homem em nenhum lugar passa a existir graças à sua capacidade inventiva de novas realidades e verdades que tem na utopia a sua fonte de inspiração e motivação para uma vida que se renova incessantemente.

Em sua forma de compreender o conceito de Transcendência, Nietzsche elabora sua tese afirmando que o homem; ao acreditar na existência de algo longe e exterior a si próprio e por colocar a sua vida num porvir, isto é na ideia do devir, na ilusão do futuro, o que o tira do tempo presente; está deslocado da sua vontade, submetendo-se a deuses imaginários e ao futuro de maneira passiva, onde a única vontade que se manifesta é a de se realizar pela projeção em algo externo e independente de sua existência. Isto se justifica mais frequentemente entre os povos derrotados, aterrorizados e deprimidos e, todas as classes expropriadas e escravizadas, que se voltam para outra vida imortal e eterna em busca de consolação, e da morte que liberta, criando para si uma ilusão de uma vida perfeita, imaginária e utópica.

Ao decretar a morte de Deus Nietzsche vem libertar a humanidade de todas as amarras, pois põe abaixo os valores superiores que impediam o homem de enxergar que havia ele próprio construído uma história para si, e que não poderia esperar que um poder transcendente justificasse o mundo, e assim permite ao homem que dê sentido à própria vida. Este sentido, encontra-se na vontade de poder pela superação humana, porque o homem não pode existir sem vontade, deve sempre se superar, sem resignação, e deve amar a luta e a revolta. A transcendência, portanto, deve ser impulsionada pelo próprio homem no tempo presente e neste mundo, pois a vida já não tem sentido fora da vida.

Elevada esta ideia às artes, compreende-se que a meta do artista seria superar-se devendo buscar uma nova e mais positiva forma de expressar as suas ideias sobre a vivência do instante. O que, de certa forma, o torna prisioneiro desta tentativa de atingir a superação. A arte é o meio pelo qual o homem descobre o que pode fazer e, portanto, explora a essência de seu coração. Sendo a religião uma máscara, e a arte a essência de tudo, o artista poderia agora focar-se em temas que apelassem à vida e não a temas que a maculassem. Com isso, o artista torna-se como que um supra-humano, capaz de atingir um estado psíquico particular que aumenta a sua força vital e num momento de plenitude consegue produzir o objeto artístico que dá forma à vida. Ao contrário de Schopenhauer, que via a vontade como algo que leva ao sofrimento que por sua vez torna-se um refúgio, Nietzsche vê no sofrimento uma grande beleza artística, defendendo por isso, a superação do pessimismo através da arte. Por isso, não se deve pedestalizar a verdade, pois esta, é um mito, uma ilusão, impossível de ser atingida.

Decantada igualmente por artistas, cientistas e filósofos, a liberdade, segundo Bertrand Russell em *In Praise of Idleness*, é a meta mais elevada e mais importante do homem, que ao ser consciente de suas necessidades e sentimentos se torna livre para realizar a sua vontade. É esta liberdade de vontade e ação do homem que o permite fazer escolhas, e ir em busca da satisfação da própria vontade e da experiência de fazer o que deseja, obedecendo as leis da realidade garantidas pela consciência social da necessidade. Por isso, liberdade é uma forma especial de necessidade e da consciência desta, que é gerada pelos diversos processos de produção humana. Uma vez cômico do motivo que dita a sua ação e da causalidade que move o universo, o homem se torna capaz de fazer o que livremente deseja sem restrições impostas, pois quanto maior é a noção do comportamento e do aspecto de um objeto ou fenômeno, o homem aprende a se relacionar com ele e assim se torna mais livre.

Todavia, não basta querer ser livre, também é necessário descobrir as leis que regem o movimento da sociedade, e adaptar as relações sociais a um esquema causal, pois sozinho o homem não é livre e não pode fazer o que quer, e ao viver à mercê da necessidade e dos impulsos ele não se torna ciente das ações sociais, que refreiam constantemente a liberdade individual através das repressões, das obrigações, das inibições e dos deveres. A consciência social sobre a sociedade é a criação pela qual o homem alcança uma medida mais total de liberdade, principalmente através do seu meio social em cooperação com seus companheiros, que o auxiliam a se tornar consciente de seus sentimentos.

Simultaneamente, esta mesma sociedade que torna alguns homens livres também produz uma liberdade superficial e parcial para outros, que; por pertencerem a uma determinada classe social, grupo étnico ou religioso; vivem numa degradante escravidão ao ambiente, ao

trabalho e aos dogmas religiosos e não têm tempo para o lazer no qual cultivar a liberdade, a arte, a ciência ou a filosofia. Neste sentido, a consciência do sujeito torna-se também prisioneira das circunstâncias, cujas relações sociais são repressoras da liberdade espontânea. A única liberdade absoluta é o próprio universo, que por sua vez tem graus variados, e partes de liberdade. No entanto, o psicanalista inglês Donald Woods Winnicott afirmará que é talvez apenas no brincar que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação. O que corrobora com a proposta de liberdade descrita pelo filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser em torno do *homo ludens*, que é uma espécie de processo no qual a realidade do jogo dá ritmo e significado à vida. Este processo se inicia com a alienação de uma realidade esgotada, o que leva o homem a trocar a realidade social e econômica por outra, igualmente real, mas de estrutura e de vivência inteiramente diferente, provocando o surgimento de um novo homem não mais condicionado pela economia, e que encontra na arte, e não na verdade, a sua forma de vida. Numa construção utópica de mundo, Flusser aponta que a sociedade da informação seria comandada pela ludicidade, e não pelo trabalho.

As interações entre o real e o imaginário, o consciente e o inconsciente, o prosaico e o poético alteram-se continuamente através das imagens socialmente aceitas que reapresentam a realidade que constitui o ambiente. A operação fotográfica e toda sua especificidade servirá como plataforma para a composição de narrativas sobre este ambiente, que terá a ação suspensa para dar ênfase à pose e aos detalhes, ostentando, diante do observador, a figura estática do ser fotografado. Desta maneira, a atenção dada à superfície do mundo irrompe eventualmente o fluxo da narração para dar lugar às qualidades visuais das coisas, convertendo-as em objetos puros na consciência visual.

Flusser, em sua *Filosofia da Caixa Preta*, afirmará que as imagens têm o propósito de representar o mundo, como um mapa, mas passam a ser biombos. Porque, ao fazê-lo, se entrepõem entre o mundo e o homem, que passa a viver em função destas. Ele ainda apontará que: “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade, são tão simbólicas quanto o são todas as imagens (...) o que vemos ao contemplá-las não é ‘o mundo’ mas determinados conceitos relativos ao mundo” (Flusser, 2011:31).

Ao não limitar a imagem fotográfica a um registro, uma marca, ou a verdade, ou a realidade, ou a representação, Flusser expande o conceito de fotografia por acreditar que esta possui um regime próprio de verdade, pois é algo que está em construção, e assim o mundo passou a ser visto mediante uma “capacidade imaginativa de segunda ordem”, onde os aparelhos imaginam pelos humanos. Tal abertura conceitual conduz a um entendimento da fotografia enquanto um dispositivo, um aparelho que funciona como uma caixa preta, que não

precisa ser penetrada para saber como se dá seu funcionamento, esta mais que simplesmente registrar impressões do mundo físico, traduz teorias científicas em imagens técnicas. Portanto, nesta ótica flusseriana a fotografia não se restringe a uma mera técnica reprodutora ou de arquivamento, e jamais poderá ser estagnada a bem de consumo ou de modismo, ou mero referente indicial. Após nascer como forma de conhecimento, o futuro da fotografia será tornar-se a própria forma restauradora da humanidade. No entanto, Flusser alerta que esta técnica e as novas tecnologias nas mãos de programadores estão provocando um descrédito das imagens e do real.

Hoje percebe-se o quanto as novas tecnologias provocaram uma crença na realidade cada vez mais distante das coisas que lhe deram origem (as chamadas Pós-Verdades), o que fez surgir uma visão mais relativa sobre o devir, onde não existem mais distinções entre o verdadeiro e o falso. Assim, o estatuto da fotografia enquanto informação e testemunha documental deixou de existir, mas por outro lado, pode se pensar que o real é mais complexo do que se pode conceber. Bertold Brecht já havia alertado de forma contundente que a grande quantidade de registros fotográficos expostos pela imprensa servem para eclipsar os fatos e que, portanto, o fotojornalismo não contribuiu para a revelação da verdade sobre as condições do mundo. Neste sentido, a ação do fotojornalismo de revelar o sofrimento humano e despertar o espectador para as condições dos oprimidos provocando movimentos de reforma social não passa de um grande mito criado em torno da fotografia.

A natureza teatral da representação é realizada por meio de jogos e encenações, onde os olhares e o corpo atuam como num ato performático, cujo roteiro pré-definido apresenta o que se deseja ser mostrado. O ser fotografado mostra o que pensa que é e o que deve ser mais adequado mostrar, já o fotógrafo quer que se mostre o que é desejável ser visto. Assim, vai se montando um cenário que objetiva a possibilidade de reviver algo, principalmente relacionado aos prazeres e as conquistas. Recorrendo ao caráter inteligível para agir ou não de uma determinada forma, o homem cria seres e fantasmas imaginários, resgatando-os do passado ou projetando-os para o futuro.

Sobre esta imaginação que a arte produz na mente humana, o filósofo alemão Schopenhauer explica que o mundo não passa de representações, e são sínteses entre o subjetivo e o objetivo, entre a realidade exterior e a consciência humana. Com isso, a representação, que é algo que foge da esfera da realidade, é uma repetição adequada do mundo, que torna a pessoa presa a um tempo presente e único, lugar de atualização da vontade latente no homem. Influenciado pelo pensamento kantiano, especialmente no que se refere ao conceito de Transcendência, Schopenhauer, ao entender que a vontade é uma substância primordial a

todos os demais seres do mundo, procura uma forma de libertação dessa vontade no homem, que jamais será saciada. Tal transcendência revela-se na medida em que a vontade se converte em ação projetada em um outro, como válvula de escape dos medos imaginários apresentados pelo caráter inteligível a partir da experiência.

Como a arte é a técnica da manipulação afetiva em relação à realidade e não um comportamento inconsciente, sua missão é a ampliação da consciência por meio de imagens verbais ou pictóricas que estão mais carregadas de sentimento do que de cognição. Por sua vez, a consciência é o resultado de interação e de uma orientação para a ação, que se desenvolve pela evolução da linguagem, da ciência, da arte. Desta forma, a arte fotográfica seria um gesto criativo, de invenção, de exercício que organiza a ilusão e que amplia o protocolo do real, vivendo assim um estado dicotômico, de um lado, ser um instrumento da verdade, cujo propósito é proporcionar “verdades visuais”, e de outro manter uma relação direta com a representação.

Neste último caso a fotografia adotou elementos da narrativa teatral, como o uso de cenários, e personagens, recursos de iluminação e cores para criar um efeito de encenação e produzir um campo visual que atendesse aos anseios das populações em épocas tão miseráveis de valores e esperança por um mundo utópico. Arlindo Machado (1984) chamará de “ilusão especular” ao conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados em torno de simulacros criados para dar a aparência à fotografia de espelhos do mundo, funcionando esta como reprodutora das convenções sociais.

Nisso, a fotografia passa a ser uma arte inventada a partir de processos artificialmente manipulados, onde em seu processo há uma manipulação para atenuação das falhas ou exaltação de algum aspecto que é desejável no resultado final. Assim, para mostrar a superfície das coisas rompe-se o pacto com o real e manipula-se a verdade, que no entendimento do fotógrafo e artista conceitual espanhol Joan Fontcuberta é algo inerente à fotografia:

Realizar uma fotografia requer adotar decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. A escolha de uma entre diversas possibilidades representa uma pequena dose de “manipulação”: enquadrar é uma manipulação, enfocar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação... A soma de todos esses passos se concretiza na imagem resultante, uma “manipulação” sem paliativos. Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. (...)

Definitivamente, a manipulação se apresenta como uma condição *sine qua non* da criação (Fontcuberta, 2010:84).

Fortemente impulsionada pela ideia de encenação, a fotografia abriu espaço para um espetáculo criado por uma classe em ascensão e ávida por apresentar os avanços da sociedade que se estabelecia, para isso, passou a construir sua ficção do verdadeiro ancorada em enunciados e produção de sentidos de um real melhorado, desejável, extraordinário, que permitia o sonho e o estímulo do consumo. Tal fato pode ser mais nitidamente constatado na montagem da fotorreportagem, na publicidade e nas fotos de retrato, nos quais existe uma intervenção na cena para alterar as circunstâncias da realidade e contradizer a exigência de neutralidade que se supõe na imagem documental, tão atrelada ao conceito de verossimilhança.

Esta encenação às vezes não é explícita, como nas fotografias documentais, mas pode ser percebida em relatos de como há no momento do registro das imagens e na exposição de seus propósitos a ruptura da barreira do instante e o convite à mudança de pontos de vista por meio de estratégias imagéticas e o fundamento de sua retórica. Susan Sontag (apud Lissovsky, 2008:123), analisando o projeto das fotorreportagens acerca das condições de vida rural norte-americana da Farm Service Agency (FSA) do Ministério da Agricultura norte americano, relata que o objetivo deste era demonstrar o valor das pessoas fotografadas, e por isso, tinha o intuito de convencer as pessoas de classe média de que os pobres eram pessoas dignas mesmo estando numa situação de pobreza.

Sem desmerecer os méritos de tais programas, este projeto visava ilustrar os relatórios do Ministério e distribuir imagens revestidas de uma ideologia, no sentido de angariar respaldo da opinião pública para os programas de apoio à população pobre do campo. Na cena existia uma *mise-en-scène* estabelecida entre os fotógrafos e seus personagens cujo objetivo era atingir a simpatia das classes médias e transmitir uma sensação confiante no futuro da sociedade americana. Estas imagens possuíam em comum características como frontalidade, composição, correspondência, apelo, e expectativa e só eram publicadas se passassem pelo crivo e o “segundo olhar” do chefe da seção de fotografia da FSA, o cientista social e aluno de Lewis Hime, Roy Striker, que expressava seu ponto de vista sobre elas da seguinte maneira:

Os membros da FSA costumavam tomar dezenas de fotografias frontais de alguns meeiros que posavam para eles até estarem seguros que haviam logrado captar, em filme, o aspecto desejado- a expressão exata do rosto que corroborasse suas próprias noções de pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria. (...) Um espetáculo pictural



que geralmente visava um público diferente e uma classe dominante! (Lissofsky, 2008: 122).

Apoiada na aparência visual da fotografia, a imagem do mundo passou a ser apreendida por esquemas de representação da narração, abandonando seu caráter meramente descritivo para se tornar dialógico e interpretativo. Em seu caráter narrativo, a imagem fotográfica passou a induzir no espectador uma resposta associada às narrativas realistas, cujo objetivo seria capturar o “efeito de real”. Estas nutrem-se da ilusão referencial de verossimilhança fornecida pelos aparelhos descritivos e passam a adotar as estratégias das estruturas narrativas explorando recursos de colagem, corte e fragmentos de textos descritivos e plano sequência para dar à ação uma impressão de continuidade espaço-temporal.

Fotografar, portanto, passou a ser sinônimo de encenação de uma situação que se pretendia flagrar, como a criação deliberada de uma imagem que difere, em conteúdo ou aparência, do que ocorreu na realidade. A foto *Death of a Loyalist Soldier* registrada em 1936 pelo fotógrafo húngaro Robert Capa de um “soldado caído”, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), é um exemplo de como a fotografia pode ser utilizada como representação falsa da imagem-documento de um conflito, cuja encenação da morte mostrou-se favorável ao discurso dominante e a sublimação dos símbolos (armas, soldados e lideranças) fabricados por empresas fotográficas comerciais. Resultando numa visão de síntese completamente distinta do evento referencial.

De fato, essas imagens organizadas apresentam certos aspectos da performance selecionados pelo artista e, nesse sentido, dão ênfase não somente àquilo que dificilmente seria observável no frenesi do acontecimento, mas a um discurso estético carregado de intenções. De fato, esses registros nos lançam sobre a ficção narrativa que as imagens apresentam. Ficção que revela a poética de seus protagonistas quando estes fazem suas escolhas e estruturam o documento. (Vinhosa in Revista Studim nº31, 2010:59).

A fotografia tornou-se, portanto, a norma da aparência de tudo, onde as pessoas passaram a se habituar à experiência estética da imagem do mundo, despersonalizando a relação com o real. Para Fontcuberta foi na modernidade que a fotografia deixou de ser aceita como uma representação literal e verdadeira dos fatos, segundo ele:

Talvez o realismo como estilo, como a representação ilusória da semelhança permaneça. Mas o realismo como compromisso com a realidade e como carisma vigoroso da velha aliança entre tecnologia e verdade desaparece (...) A fotografia não chega a desaparecer como modelo visual nem como cultura: simplesmente sofre um processo de “desindexicalização”. A representação fotográfica se liberta da memória, o objeto se ausenta, o índice se evapora. A questão da representação da realidade dá lugar à construção de sentido” (Fontcuberta, 2012:65).

## **2. Pensamento Fotográfico**

Como numa visão premonitória dos impactos que a fotografia iria causar nas gerações atuais e interessado em entender o princípio do desejo da humanidade em fotografar, Foucault certa vez se indagou: “em que momento a fotografia passou de uma fantasia individual para um evidentemente disseminado imperativo social?” (in Lissovsky, 2008:29). Ao tentar refletir sobre este questionamento foi necessário retornar a um momento longinquamente anterior ao da própria invenção da fotografia, quando os humanos não formulavam a linguagem oral através de códigos fonéticos, concebendo uma forma de pensamento baseada eminentemente em imagens, o que conduziu a hipótese de que a estrutura de pensamento no homem era enfaticamente imagética em seus primórdios.

No processo evolutivo, ao associar imagens aos sons e fixá-las em palavras fonéticas, a linguagem humana foi se complexificando e a oralidade se constituiu como organizadora do pensamento. Mesmo assim, as imagens continuaram sendo a base do fluxo do pensamento e progressivamente o homem ocidental desenvolveu técnicas de obtenção de imagens para representar a sua experiência visual do mundo, assim como fizeram os artistas clássicos e renascentistas ao definirem e difundirem o ideal “clássico” de beleza a ser materializado nas esculturas e pinturas, servindo estas de modelo perfeito, eterno e atemporal.

Posteriormente as imagens mentais passaram a ser rerepresentadas ou materializadas por meio de uma reação físico-química e ótica com o auxílio da câmera fotográfica, que possibilitou a configuração da imagem que serviria aos propósitos da sociedade industrial, mecânica, reprodutiva e atraente aos consumidores. Tornando-se esta arte representante de todo o impulso humano para as criações tecnológicas, como um processo natural impulsionado por uma geração que promoveu a revolução industrial. Tal instrumento abriu caminho para a invenção do cinematógrafo, patenteado pelos irmãos franceses Lumière, que unindo a imagem ao som

reunificaram numa mesma plataforma a vontade dionisíaca à apolínea, fundando a máquina nietzschiana das artes.

A fotografia além de se apoderar da tão sonhada descrição verossímil e mimética nas artes, permitiu que a humanidade projetasse não apenas aquilo que via em seu entorno, mas o que revelariam os pensamentos e a imaginação. Consequentemente, a câmera se tornaria a técnica absoluta para a materialização, ou exteriorização do pensamento.

Proporcionando uma ruptura similar a que a escrita representou, a fotografia promoveu as bases da construção da sociedade atual (audiovisual e digital) impondo os princípios da câmera analógica, a partir do duplo código preto e branco, aos sistemas de comunicação e às tecnologias contemporâneas. Assim como a imagem analógica foi a imagem do homem moderno, tendo os artefatos materiais físicos como base, a imagem digital e pixelizada é a do homem contemporâneo, ou *homo digitus*, cujo sistema é imaterial e codificado por uma linguagem binária ancorada no 0 e 1, ou Sim e Não. Esta última poderá vir a ser decodificada por qualquer máquina provida de inteligência artificial, e quem sabe, capaz de compreender todo este ensaio filosófico da humanidade em projeção para um tempo e um espaço além de si própria.

Tais registros constituem formas diretas de experiência viva e de consciência artística e possuem um lugar de visibilidade, cujo processo a partir das imagens técnicas, segundo Vilém Flusser, vem conduzindo a criação de uma nova sociedade (dialógica e telemática), onde criadores e colecionadores de imagens têm a tarefa de reunificar o pensamento e libertá-lo do império do conceitual. Por sua vez, Edgar Morin (2005:78) irá conceber a experiência estética como um tipo peculiar de conhecimento onde a relação entre o artista e sua matéria, a vida humana, é ancorada numa relação artesanal com a sua experiência e a dos outros, ajudando em sua transformação: “eu não defino a estética como a qualidade própria das obras de arte, mas como um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental”, diz ele.

A relação que o fotógrafo norte americano Edward Weston irá estabelecer da fotografia com a natureza se dá através da textura, do ritmo e da forma presentes nesta última. Com isso, seu sentimento para com a vida e com a beleza fotográfica tem por objetivo segundo ele de: “fixar a quintessência do objeto ou do elemento diante da minha lente, e não apenas a interpretação, uma fase superficial ou disposição passageira” (Weston apud Lisovsky, 2008:179).

Assim como o fizera Weston ao definir sua forma de experienciar esteticamente, os artistas para conceberem as suas obras passam a se ancorar em diversos processos criativos e impõem à sua obra um estilo particular e próprio. Michelangelo, por exemplo, afirmava que a

estátua já estava presente no bloco de mármore de onde o artista a subtraía, retirando-lhe apenas o excedente; Proust já afirmava que a obra de arte preexiste na alma de seu criador (Pareyson, 1993:124), e deve-se descobri-la porque ela é ao mesmo tempo necessária e escondida. O historiador e teórico de fotografia francês André Roillé descreveu que o problema do pintor anglo-irlandês de pintura figurativa Francis Bacon não era partir de uma tela branca, mas como esvaziá-la, pois a tela já estava plena de tudo o que ele já viu e de suas práticas. Com base nestas afirmativas, há um entendimento de que antes mesmo de ter sido elaborada ou construída, a obra já estava acabada e pronta na mente do artista, e que apenas não conhecia a obra finalizada, é o que ocorre na fotografia quando a forma nasce com sua fixação.

Há uma corrente de teóricos que aponta para uma filosofia que reflete mais sobre o devir do que a busca pela essência fotográfica. Estes não desconsideram a importância do processo de registro mecânico para os atributos visuais da imagem fotográfica, apenas reforçam que a essência da fotografia não está no resultado obtido, mas na sua forma de obter a imagem. É na forma de projeções de antecipação que André Bazin compreende o ato fotográfico, ou seja como antevisão, ou ainda segundo ele como “algo por meio do qual o futuro pode ser tratado como passado” (apud Lisovsky, 2008:66). Outros denominarão este como o momento anterior ao disparo, ou momento do ato pré-fotográfico e anterior à fotografia a ser tomada, neste há apreensão de um estado puro, onde a matéria informe da fotografia vai ganhando a sua forma. Seus aspectos característicos (posição, qualidade, forma, tendência), correspondem à busca clássica das ordens de transformação e mudança no mundo.

Alguns relatos de fotógrafos ao conceberem as suas imagens mais impactantes apresentam com mais clareza a existência de uma imagem prévia, ou antevisão na fotografia. Seria algo similar à existência de uma persistência de uma imagem retiniana ou uma imagem que permanece depois que o estímulo visual que lhe deu origem tenha cessado, executando uma excitação das células fotossensíveis que produzem uma “memória primária da imagem e a revivificação imediatamente após a experiência perceptual do objeto” (Lisovsky, 2008:198). Num ato de introjeção do olhar a imagem persiste quando o olho fecha, até que apareça uma nova imagem, lembrança ou percepção que apaga, substitui ou se funde com a imagem anterior. A exemplo de como se deu a tomada da foto *A mãe migrante*, de 1936 em Nipomo (Califórnia), nesta Lisovsky cita o exemplo do relato da fotógrafa norte-americana Dorothea Lange que diz ter passado rapidamente diante da mãe e de seus filhos e seguiu adiante, mas, a imagem não saía de sua mente, pois a foto já estava lá e por isso parou o carro e resolveu retornar e fotografar em 15 minutos os trabalhadores da fazenda:

Eu vi e me aproximei da mãe faminta e desesperada, como que atraída por um ímã. Não me lembro como expliquei a minha presença ou da câmera para ela mas eu me lembro que ela não fez perguntas. Fiz cinco exposições, trabalhando cada vez mais perto, sempre na mesma direção. Não perguntei seu nome, nem sua história... (Lange apud Lissovsky, 2008:114).

Roy Stryker teceu o seguinte comentário a respeito desta imagem:

Quando Dorothea trouxe a foto, isso foi o máximo. Ela nunca a superou. Para mim, era a foto da Farm Security... Muitas vezes eu me perguntei o que ela estaria pensando. Ela tem todo o sofrimento da humanidade nela e toda a perseverança... você pode ver o que quiser nela. Ela é imortal (in Lissovsky, 2008:115).

Já o fotógrafo norte americano criador de uma técnica de pré-visualização da cópia impressa chamada de “sistemas de zonas”, em que há o controle absoluto sobre a aparência da imagem, Ansel Adams, acredita que o fotógrafo deve visualizar o assunto antes de operar o obturador e de tornar a fotografia completa. Ao tomar sua primeira chapa bem sucedida em Yosemite, em 1927, ele declarou exultante: “Eu atingi minha primeira visualização verdadeira! Eu fui capaz de conceber a imagem não do modo como o assunto aparecia na realidade, mas como ele devia aparecer na cópia final” (in Lissovsky, 2008:159). Quem defende também a existência de um estado interior que se expressa por meio da imagem é o companheiro de experiências de Ansel Adams, o fotógrafo e professor norte americano Minor White que associa a fotografia a uma correspondência de afeto com poderes de influenciar o observador para interpretar a imagem a partir de um sentimento, estado de espírito ou lugar que já existem dentro de si.

Neste aspecto, pode-se afirmar que as construções de narrativas das histórias de vida são ancoradas em um sentimento específico (como amor, paz, tristeza, dor, perdas, etc.) que, por sua vez, fazem alguma correspondência com as imagens das experiências, fatos e acontecimentos vividos. A foto, mesmo a mais subjetiva, remeterá a uma história ou sensação que passa a ser narrada interiormente. Ao ver uma paisagem, o indivíduo formula relações de correspondências com aquela visão efetuando uma co-relação com a imagem a um sentimento ou a outros eventos e sensações, o que permite ainda a reconstrução de eventos sensoriais, que podem o levar a sensações passadas, ou futuras, formulando uma história mental verdadeira ou

ficcional. Assim, as imagens construídas partem de um sentimento que se referencia às narrativas dos seus autores e, que por sua vez, suscitam sentimentos e narrativas equivalentes nos espectadores das imagens. Portanto, as metáforas, e por sua vez, os sentimentos equivalentes, levam às construções geradoras de narrativas correlacionadas com eventos passados ou a um desejo a ser realizado.

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito* (2004) afirma que não basta pensar para ver, como também não há visão sem pensamento, pois a visão é um pensamento condicionado que nasce a partir da experiência do corpo, como se fosse impelida a pensar por ele. Tais reflexões conduzem à construção de um pensamento formado primordialmente por imagem, e que linguagem é o pensamento ou a ideia ordenada e posteriormente veiculada em algum tipo de plataforma, como a sonora, a escrita, a visual. Pode-se considerar, portanto, que há uma espécie de formulação de um conhecimento ou processo prévio, de uma visão inicial, ou antecipação, que geralmente antecede à fixação da imagem em uma plataforma analógica ou digital, pois uma imagem prévia, ou antevisão, forma-se na mente do fotógrafo e fica latente à espera de ser libertada. Esta imagem latente pode acompanhar a vida de um artista, de um fotógrafo, que poderá passar dias, anos tentando registrá-la da melhor forma possível incrementando ou produzindo diversas cópias a partir de séries (temáticas) para chegar àquela que melhor se identifique com a que lhe deu origem. Muitas vezes a obra anterior serve como base de aprofundamento da obra seguinte e com isso, o artista vai aos poucos revisitando seu processo de trabalho. Numa busca para poder exteriorizá-la, ele encontra nos elementos visuais, como formas, cores, luzes, objetos, personagens, cenas, e acontecimentos, a melhor composição para transportar sua expressão e narrativa em uma plataforma visível. É como se no visor da câmera fotográfica aparecessem as diversas imagens que o fotógrafo carrega consigo acumuladas com o tempo.

As tantas imagens replicadas sobre os mesmos assuntos e largamente produzidas atualmente, são fruto de mentes que formulam incessantemente pensamentos, ações, expressões, diálogos, ideias desconexas, narrativas desarticuladas que não possuem linearidade, nem origem, são pedaços como quebra-cabeças para serem montados. Outras vezes são flashes, alertas, avisos, memórias que auxiliam no processo vital, cujas significações necessitam ser melhor identificadas e decodificadas. Portanto, há uma insistência do pensamento-imagem na mente do artista, que é narrado por ele de todas as maneiras. Estas imagens produzidas em pensamentos representam também sentimentos e fenômenos pelos quais um indivíduo passa, as histórias lidas ou ouvidas, as experiências, as vivências, principalmente as visuais e àquelas produzidas por outros artistas.

A fotografia é um processo do interior para o exterior, em que o fotógrafo tem em sua mente imagens impregnadas, que querem saltar e serem reveladas. Com isso, o ser ou objeto fotográfico torna-se produto de uma estética e de uma ideologia por quem o registrou que tem em suas mãos uma máquina que traduz pensamentos. Fotografias são como encontros entre a mente criativa do homem e a realidade física, não sendo um mero reflexo dessa realidade na mente. Uma fotografia pode ser uma imagem de valor puramente estético como uma impressão visual espontânea do mundo natural por parte do fotógrafo, que encontra na natureza imagens que exprimem os seus próprios sentimentos e passa a ver em seus “achados” a tradução do que ele virtualmente considera como correlato de sua imagem mental; que muitas vezes não passa de uma falsa representação da sua própria visão.

Neste mesmo percurso a filosofia do francês Gilles Deleuze conduz à uma concepção de imagem como um conjunto de coordenadas que orientariam um pensamento, e as suas possibilidades de criação. Estas imagens forneceria de antemão uma determinada concepção do pensamento, orientando não somente o pensar, mas também a produção do conhecimento nos mais diversos domínios como a ciência, a arte e, principalmente, a filosofia. Com esta proposta, ele combate a ideia de que pensar é uma atividade voluntária, reflexiva e universal, e restitui a potência criadora do pensamento, sufocada pela hegemonia da perspectiva representacional. Para Deleuze o pensamento diz respeito à afirmação de um estilo criador que tem comprometimento com o viver, com isso, o artista se torna um inventor da própria vida e a transforma em obra de arte.

Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos). Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência e inclusive de sua própria existência. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito (Deleuze, 2003:40-41).

Para Bertand Russell assim como a vida é um fenômeno químico especial, o pensamento é um fenômeno biológico especial constituído por arranjos de matéria (mental). Já Caudwell

interpreta o pensamento e o sentimento como originados da mesma modificação das respostas inatas ou pela experiência que se fixam no córtex cerebral mnemônico, orientando a ação. Contudo é a ação que dá origem à consciência, e assim os dois separam-se, lutam e voltam-se um para o outro e, portanto, desenvolvem-se perpetuamente. Nesta concepção de Caudewell o mais simples dos pensamentos sofre pela ação do afeto, e por outro lado a emoção estaria associada a um pensamento cuja elaboração se dá de forma parcelada na mente.

Normalmente, o homem só pode seguir uma sequência de pensamento de cada vez, e esta consiste, mesmo nos mais fecundos pensadores, numa sucessão de imagens isoladas no foco luminoso da consciência, cercadas por um floco nublado e meio consciente. Nenhuma das riquezas características do pensamento humano universal é típica da consciência particular. Todos sabem que só nós podemos concentrar numa coisa de cada vez. Além disso, a intimidade da conexão é evidenciada pelo tipo de lei inversa que ela obedece. Quanto mais consciente e intenso o produto mental, mais linear e esparso o seu conteúdo real. O clímax da sua consciência parece expiar sua simplicidade; mas, ainda assim, ele é simples. A coisa que nos “preocupa” e exige toda a nossa atenção, elimina todas as outras associações (Caudwell, 1968:23).

Aqui foram esboçadas as relações entre fotografia e pensamento ou aquilo a que pode ser definido como o encontro inicial entre a energia do processo criativo e o mundo exterior. A técnica fotográfica seria um detonador para descobertas de fatos, e poderia possibilitar o pensamento ultrapassar os limites daquele que o gerou. Além de tratar a fotografia enquanto um processo artístico, pensa-se na peculiaridade da atitude dos fotógrafos ao realizarem seus registros e de como transformam suas imagens em modelos de visualização dos fenômenos, como as cidades. Esta forma de conduzir tal reflexão difere do contexto temporal a que Barthes estabeleceu no “isto foi” como a essência da fotografia, marcada pelo tempo como uma sensação presa ao passado.

Portanto, a fotografia na contemporaneidade passou a fazer registros de um acontecimento num dado momento presente com perspectivas de se atingir o futuro, pois a intenção por trás de um registro é tocar as pessoas num breve ou distante futuro, o que as permite produzirem uma reflexão mental das mudanças temporais e circunstanciais ocorridas ou a ocorrerem e que possam vir a lhes impactar. É o que Lisovsky (2008:124) sintetizou como



uma forma de sobrevivência da imagem, quando afirma que sua característica é “tornar-se imagem no futuro, de permanecer imagem no futuro, de sobreviver como imagem”. Assim, na atualidade, a sentença de Barthes poderia ser alterada para um: isto é, e assim pode vir a ser.

Tal forma de entender a fotografia, como lembrado por Arlindo Machado, difere mais ainda de seu conceito indicial formulado por André Bazin (1981: 9-17) relacionado à afixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, porque, neste caso, como tudo sofre a ação da luz e todos os corpos são desenhados por ela, poderia se entender que tudo o que existe no mundo é uma fotografia. Esta concepção procede do conceito literal da palavra que lhe identifica como a escrita do sol, o que relaciona a fotografia a uma escrita linear e sugere uma comparação com a linguagem verbal, e as analogias linguísticas e semióticas, que influenciaram grande parte dos estudos sobre a compreensão das experiências perceptivas e comunicativas. É um grande equívoco entender a mensagem fotográfica a partir do léxico, como os códigos da escrita, pois a verdadeira substância das imagens que a tornam uma experiência perceptiva completa é negada, questão esta defendida por Rodolf Arnheim em seu texto *Sobre a natureza da fotografia*:

Ironicamente, nem mesmo uma imagem verbal está codificada, mas apenas o meio de a transmitir. As palavras são signos descontínuos, razoavelmente bem normalizados, mas a mensagem que transmitem consiste na imagem que induziu o emissor a verbalizar e é ressuscitada pelas palavras na mente do receptor. Esta imagem, independentemente da sua natureza mais ou menos exacta, é tão “contínua” como qualquer fotografia ou pintura. Aquilo que é transmitido quando se diz a alguém “houve um fogo!” não é constituído por três unidades verbais nem está normalizado (Arnheim in Trachtenberg, 2013:332).

Seguindo este raciocínio, Vilém Flusser distinguirá a forma epistemológica de ver imagens, inclusive no âmbito audiovisual, com o que ele identifica como “Pensamento em superfície”, da forma de ler um texto escrito, o que seria um “Pensamento em linha”, identificando uma mudança estética na forma, no conteúdo, e modos sócio-políticos de cada meio, que se dão da seguinte maneira:

Precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a

outra já está lá, mas pode mostrar como chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro (Flusser, 2007: 105).

De acordo com tais ideias, o sentido mais coerente com a potencialidade de legibilidade conferente às imagens distingue-se da forma contínua e passiva com que se lê um texto, cujo ato de leitura é superado pela procura dos elos íntimos que religam as imagens entre si.

## **2.1 A voz oculta da luz**

Depois dos olhos, a mão é um dos órgãos que mais aproximam o humano do mundo. A câmera fotográfica os uniu atuando como uma ferramenta perceptiva acoplada a uma mente que reproduz, não o que está fora, mas a fonte sensível de cada indivíduo que projeta seu olho para dentro de si, cuja arte é lhe fazer revelações. Ao selecionar um pequeno quadro do mundo exterior afirma-se: este trecho do mundo é importante, os outros não. O que conduz a uma compreensão da fotografia enquanto ausência do não registrado ou excluído e ocultado no instante da tomada.

Enquanto a pintura realiza uma imagem total, a câmera fotográfica confecciona uma imagem com uma nova lógica composta por muitos pedaços. A pintura em sua natureza artesanal ressalta a imagem feita à mão numa simbiose mente, olho, mão; já a fotografia em sua natureza mecânica destaca o fluxo existente entre a mente, o olho e o dedo que se interliga ao coração e conecta o restante do corpo à câmera, num verdadeiro processo de automação. Uma pressão de dedo e depois um “click” resultam na fixação de um acontecimento por tempo limitado, e que por sua vez resulta numa espécie de “choque póstumo” (Benjamin, 2012, 63). Portanto, as experiências táteis somadas às óticas criaram uma técnica que mudou completamente o sensorio humano.

Talvez num ato que permitisse manter as mãos como condutoras de um processo em direção ao progresso fundamentado na manufatura e não na mecanização, houve uma época em que os artistas não compreendiam esta cadência perceptiva e não conjecturaram a revolução tecnológica que ocorria nas artes, e teimavam em ter a pintura como referência, o que para André Rouillé freava “todos os automatismos fundadores da reprodutibilidade e da multiplicidade fotográficas” (Rouillé, 2009:260). Baudelaire, por exemplo, foi capaz de perceber as sutilezas das mudanças em consequência da Modernidade e da modernização das cidades, mas foi incapaz de prevê o futuro glorioso e impávido da fotografia. Numa defesa clara à nostalgia dos tempos que vivera, ele contrapôs-se às alterações provocadas pelos efeitos da fotografia e principalmente da tecnologia que estava por vir, pois enxergava na mudança da

pintura manual para a mecânica das máquinas uma crítica ao reproduzível, que provocava a perda de toda a sua aura.

Walter Benjamin (1994:94), pelo contrário, antevendo o impacto da câmera fotográfica descreveu que a diferença da câmera para o olho é revelar algo que vai além do que é fisicamente ótico ou referente aos estados afetivos do olho que exprime a alma, algo que está no inconsciente ótico, que é a capacidade de registro de aspectos da realidade que fogem da ótica natural por serem dispersos, rápidos e pequenos e que não são transformados em informação pelo sistema perceptivo retiniano. A câmera fotográfica ao descortinar aquilo que está oculto ou imperceptível pelo olho humano, revelando elementos novos da realidade, conduz a um olhar “analítico”, pois potencializa a assimilação de alguns objetos que compõem a interpretação do mundo e transformam o repertório sobre as coisas. Com isto, a fotografia configura-se como um processo de tornar a observação consciente de si mesma. As ampliações ao apontarem pormenores que não foram percebidos permitem um exame minucioso de uma sucessão de coisas que emergem animando a esperança de encontrar no processo de revelação algo de novo e de inesperado.

Benjamin defende a tese de que as formas de exposição da fotografia e do cinema modificaram a arte e sua recepção: no caso da fotografia, pela reprodução ampla de obras existentes, bem como pelas imagens de uma realidade que não pode ser captada a olho nu (o inconsciente ótico). Algo similar ao que Walter Benjamin declarou como a fotografia revelar o que está oculto, como uma coisa “moldada”, transformada pela sublimação que simultaneamente encontra e revela, foi apontado pelo crítico de arte inglês John Berger que declarará que uma fotografia revela tanto o que está presente quanto o que está ausente:

Uma fotografia, ao registrar o que foi visto, refere-se sempre, e pela própria natureza, ao que não é visto. Isola, preserva e apresenta um momento extraído de um contínuo. (...) A linguagem em que a fotografia se exprime é a linguagem dos acontecimentos. Todas as suas referências são externas a ela própria. (...) A Única decisão que pode tomar refere-se ao momento que escolhe isolar. Contudo, esta aparente limitação confere à fotografia o seu poder único. O que mostra evoca o que não se mostra. Pode olhar-se para qualquer fotografia para verificar que isto é verdade (Berger in Trachtenberg, 2013:319).

Para dimensionar o poder da fotografia e da arte como meios de revelação daquilo que está submerso no inconsciente, Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito* anuncia:

A arte não é construção, artifício, relação industriosa com o espaço e um mundo exteriores. É verdadeiramente o “grito” inarticulado” de que fala Hermes Trismegisto, “que parecia a voz da luz”. E, uma vez aí, ele desperta, na visão comum de potencialidades adormecidas, um segredo de preexistência (Merleau-Ponty, 2004:64).

Esta voz da luz de que trata Merleau é Poimandres (Mente ‘Nous’ da Soberania), uma deidade responsável pela mente e pela luz da alma na humanidade que abria as portas do mundo invisível para os homens, e que se revela a Hermes Trismegisto (Ερμης ο Τρισμεγιστος - Hermes Três Vezes o Grande), uma divindade sincrética egípcia e grega que depois foi absorvida pela cultura romana, vindo a influenciar as religiões monoteístas, em especial o Cristianismo. Nesta referência a uma passagem do livro alquímico (Corpus Hermeticum:1) supostamente escrito antes da era cristã, Poimandres se apresenta num grito inarticulado: “*Sou eu o deus da luz e da mente!*”, e aquele “*quem transmite inteligência e criatividade para a mais ignorante das criaturas*”. Este revela a Hermes que a vida é a união da palavra com a mente, e a mente vida e luz, origem da força criativa e da revelação primordial, incumbindo-lhe a missão de semear a sabedoria e espalhar as águas do conhecimento do mundo invisível à humanidade. Hermes passa então a irradiar a força solar criativa e do espírito invisível e relaciona-se a todas as atividades ligadas ao poder da fala (*eirein*), da comunicação, do discurso, da interpretação e da transmissão de mensagens. Como guia dos humanos, ensinou a eles todas as artes e ciências, incluindo a escrita, astronomia, agricultura, metalurgia, alquimia e jurisprudência, conduzindo ao despertar para a consciência dos mistérios do ser e do não-ser e dos grandes pilares da humanidade, enraizados nas virtudes humanas.

Assim, conduzidos pelo espírito iluminado de Hermes, o homem em sua busca pelo despertar para atingir a criatividade e à imortalidade inventa na modernidade a câmera fotográfica que acoplada aos olhos se assemelha às máquinas copiadoras e de revelação de almas e de espíritos. No entanto, este órgão, fundamental para a sociedade visual que se instituiu, não atingiu um nível de evolução a que a humanidade necessitava para suas exigências contemporâneas; a visão dos insetos, por exemplo, é pixelizada, o que lhes permite enxergar em 360°, algo similar ao que as tecnologias das câmeras mais modernas já apresentam. O olho humano vê o mundo para ser um quadro em duas dimensões (2D), mas é a sua capacidade imaginativa e perceptiva que lhe permite uma ilusão em três dimensões (3D), que ao detectar a luz refletida nos objetos por meio de células fotorreceptoras transforma esta informação em impulsos elétricos que permitem a percepção de claro, escuro e cores. Assim, esta percepção

ao transformar a luz em conceitos interpretáveis permite que a mente humana torne a visão num meio de gravação e concentração do universo.

Sem mencionar o fato do desgaste progressivo ao longo dos anos, a visão humana também não reflete o mundo com uma focagem nítida com profundidade de campo total, o que torna a imagem visual mais claramente definida no centro do que na periferia. Num impulso de reverter e se adaptar a tais deficiências, o homem projetou os artefatos óticos e mecânicos para ampliar seu grau de visão e de focagem, mas não previu que esta ação viria a expandir ainda mais a sua percepção. Com isto, o uso de lentes e da câmera fotográfica possibilitou uma tomada de consciência das emoções desenvolvendo a imaginação do homem ao seu mais alto grau de intensidade e sensibilidade, levando-o a conceber o incompreensível e o irrepresentável, permitindo a busca de novos caminhos impossíveis de conceber, a exemplo das experiências de Man Ray e László Moholy-Nagy, que foram saudadas pelo escritor dadaísta Georges Ribemont Dessaignes como uma forma de desencadear na imaginação um ato de exploração da visão interior e libertar o poeta da tirania do olho (in Lisovsky, 2008:188). O próprio Moholy-Nagy (in Trachtenberg, 2013:182 e 273) afirmou que a invenção da câmera proporcionava uma “higiene do ótico”, e de superação da deficiência visual humana: a fotografia segundo ele “é a chave de ouro que abre a porta para o prodígio do mundo exterior”, onde “podemos dizer que vemos o mundo com novos olhos”. A fundação de uma visão ativa proporcionada pela nova forma de se pensar através da fotografia iria trazer consequências determinantes para a contemporaneidade, é o que concebe Willian Ivins Jr.:

Não foi preciso esperar muito para que os homens começassem a pensar fotograficamente e, deste modo, a ver por si próprios coisas que anteriormente coubera à fotografia revelar aos seus olhos atônitos e indignados. A retomada de uma concepção ativa da visão a partir do séc. XIX acaba por sublinhar suas deficiências perceptivas e cognitivas. (Ivins Jr. in Trachtenberg, 2013:241-242).

Estudos relacionados à câmera escura no século XVIII vieram modificar a versão de que a visão humana era constituída por um fluido composto de ar e fogo, semelhante ao produzido pelo sol, formado na sede da consciência (*hegemonikon*), este emitia raios luminosos que eram responsáveis pela percepção do mundo exterior para o olho. Com esta mudança de visualidade provocada pela invenção da câmera, o olho passou a ser um receptor passivo que percebe a superfície das coisas mecanicamente, o que alterou a ordem das transformações das coisas para uma ordem de transformações do olho com ênfase na luz como matéria-prima na

fotografia. Ao deslocar para a mente a função ativa de interpretação do mundo interior e exterior, o fotógrafo passou a expressar seu sentimento a respeito do mundo como transcendência da visão individual.

Com isso, a fotografia passou também a ser reflexo da subjetividade e personalidade do indivíduo em sua relação com a vida. Em meio aos processos sociais, históricos e culturais, o homem tornou-se capaz de expressar-se por meio de suas experiências, estabelecendo relações entre história individual e social. A significação do mundo dependerá, portanto, do sujeito que vê, relê, interpreta e reclama para si a interpretação. Os estados de alma e as reações diante da vida características de cada fotógrafo refletem-se na maneira e na capacidade de interpretação e revelação de suas fotografias. O que faz relação com a forma com que Walter Benjamin construirá seu conceito de subjetividade utilizando-se do recurso da alegoria e ainda da metáfora. Ele para explicar melhor suas ideias sobre o medium-de-reflexão e do absoluto evoca uma sentença de Schlegel em que enuncia: “O pensamento do Eu deve (...) ser visto como a luz interna de todos os pensamentos. Todos os pensamentos são apenas imagens coloridas esfaceladas desta luz interna. Em cada pensamento o Eu é a luz escondida, em cada um encontramos-nos” (Benjamin, 1993:46).

Estas experiências congregadas à concepção de uma nova visualidade subjetiva permitiram mostrar as coisas de uma nova perspectiva, do ponto de vista de um observador que não mais toma posições idealizadas e de imagens panorâmicas, que apresentava uma falsa unidade de “um mundo único” capitalista. Para melhor captar a atmosfera de abandono das antigas áreas urbanas, os fotógrafos começaram a procurar nas cidades vestígios de paredes delapidadas e cartazes envelhecidos, recorreram a grandes planos em foco, a ângulos elevados e baixos, utilizando cores tênues e lúgubres, ocultando as pessoas em sombras escuras. Ao deambular tediosamente pela cidade, que outrora conheciam, eles foram se dando conta de que ao modernizar-se ela passa a ser trajeto de diversas entidades que viviam às margens escondidas nas obscuras paisagens degradantes e miseráveis das cidades que não haviam tido contato.

Como consequência deste passeio clarividente “o fotógrafo passa a olhar os fenômenos da cidade como sinais de um déficit cultural e passou a entendê-los como tal, fenômenos urbanos constitutivos de uma estética de modernidade” (Soares, 2003:107). E assim, o fotógrafo começou a despertar para a vida dos personagens que vivenciavam a verdadeira História da humanidade e conduziu o observador através de todas as camadas sociais e profissões, do camponês, do homem ligado à terra, trabalhadores, pobres, vendedores de ruas, bêbados, prostitutas, diferentes grupos étnicos e religiosos. Charles Marville, Eugène Atget e Alfred Stieglitz são alguns exemplos de fotógrafos que encontravam nas paisagens e cenas das grandes

urbes excelentes ensaios para seus projetos visuais. O olhar destes fotógrafos reconduziu a visão das paisagens citadinas e inseriu o sujeito comum na cena fotográfica, que passou de uma aparição anônima a um rosto refletido na história das construções das cidades.

O trabalho tem de ser feito deliberadamente, para que o artista deposite de facto, na emulsão fotográfica sensível e delicada, a alma da cidade (...) tem de se demorar o tempo suficiente para produzir um resultado expressivo em que os pormenores tocantes têm de coincidir com um equilíbrio entre concepção e significado do tema. (...) O segundo desafio (para o fotógrafo) tem sido impor ordem nas coisas vistas e fornecer o contexto visual e o quadro intelectual- que, para mim, é a arte de fotografar (Abbott apud Tag in Trachtenberg, 2013:356).

Como um visionário, o fotógrafo encarna a forma de ver o mundo, instaurando um novo modelo de narrativa contemporânea e ajuda a dissolver os modelos tradicionais de contar histórias e de registrar o tempo. Inconsciente deste seu papel como narrador da grande História Mundial; o fotógrafo, presente na cidade moderna, atua como um colecionador ocupado a recolher os sinais visuais de memória do tempo, vagueia e contempla de fora os espaços públicos e os roteiros urbanos. Sem rumo pré-fixado busca algo que não tem bem certeza, e assim, vem ajudando a construir um novo modelo de vida e de cidade a ser recriada.

Num contraditório desejo de registrar tanto a estagnação de cidades modelos como a denúncia das mudanças a ocorrerem, o fotógrafo se compromete a ser historiador e artista de seu tempo e espaço, pois está interessado na reconstrução dos traços socioculturais de certas épocas, e na manutenção das relíquias pictóricas do passado. Um exemplo disso foi percebido em 1930 quando se enunciavam os primeiros passos da segunda guerra mundial, quando alguns jovens artistas circulavam por cidades e seus espaços arquiteturais ameaçados de desaparecerem, e sensíveis às futuras ruínas urbanas e às consequências desastrosas da guerra e dos novos tempos que se aproximavam, ostentaram uma crítica fulminante ao triunfalismo moderno partindo para o registro e a catalogação por imagens daquilo que um dia foram as cidades antes e durante suas transformações, auxiliando anos depois para as reconstruções de algumas destas cidades ao fim da guerra. Portanto, a fotografia se apresenta como elemento de reconfiguração do homem em suas cidades contemporâneas.

A fim de produzir uma grande narrativa de anúncio trágico sobre as cidades que insistiam em se modernizar, intuitivamente os fotógrafos começaram a registrar as ações e experiências dos outros como vigilantes atentos, percorrendo becos e enquadrando os cenários,

objetos, rostos, sinais. Ao vagar pelas ruas, como observadores marginais ou como espíritos vagantes e isolados, catalisavam os sinais das mudanças em artefatos e cenas. Para cada ação, para cada rosto desconhecido, eles formulavam mentalmente uma narrativa, realizando uma operação ótica da cidade e uma reflexão lógica e sequencial do caminho percorrido. Estabelecendo algo em torno ao que Goethe (apud Valérie in Trachtenberg, 2013:229) relacionava a uma existência de uma “delicada empiria que se identifica intimamente com o objecto, e assim se transforma na autêntica teoria”, estes fotógrafos, sem uma preparação erudita, apenas conduzidos pela observação, se colocavam na condição de contistas e davam forma aos seus personagens a partir do que percebiam nas ruas, narrando aspectos da vida e de fatos presenciados nos espaços urbanos. Por isso, intuitivamente eles circulavam casualmente os ambientes como se a qualquer instante pudessem se deparar com a essência e a singularidade do espaço.

É neste mesmo sentido que Edward Weston irá afirmar que a tarefa mais importante (do fotógrafo) é ver fotograficamente e isto só é possível quando ele consegue enxergar o processo como um todo não ocupando-se da “exposição certa” e de regras de composição ou fixando-se nas capacidades dos seus instrumentos e processos. Weston denuncia que essas noções são meros produtos de mitos publicitários e de clichês pictóricos, pois “com a prática, este género de conhecimento torna-se intuitivo” (Weston, in Trachtenberg, 2013: 190).

Contrário a esta ideia intuitiva do meio, Proust entendia que o fotógrafo ideal deveria ser desapegado do emocional e não deveria se deixar levar pelo amor, pela paixão, chegando a afirmar que a fotografia seria um produto de uma alienação total, e deveria cumprir sua missão enquanto técnica que representou a síntese da razão e do cientificismo. Tal declaração demonstra que Proust foi um crítico que não chegou a vislumbrar a grande virada a que se destinava esta arte, em que o artista fez uso da câmera para atingir outros objetivos rompendo a alienação que atendia aos princípios burgueses e cumpria os propósitos da sociedade capitalista, levando à humanidade às novas descobertas. Pois, o fotógrafo imbuído de sentimento e espírito emocional e amor incondicional ao seu objeto de observação, foi levado pela intuição para um despertar de afirmação de uma nova percepção da narração dos acontecimentos, o que significou a quintessência desta arte.

O próprio fotógrafo alienado de Proust ordena e agrupa espontaneamente as impressões que lhe afluem ao espírito; as percepções simultâneas dos seus outros sentidos, certas categorias formais da percepção inerentes ao sistema nervoso, e, não menos importante, as suas disposições gerais interiores impelem-no a



organizar a matéria-prima no processo de visualização. E estas actividades, que se desenrolam sem ele disso ter consciência, condicionam, inevitavelmente, as fotografias que tira. (Kracauer in Trachtenberg, 2013:281)

Atuando intuitivamente, o fotógrafo deixou de ser um burguês alienado e começou a despertar para os problemas da sociedade, que ao viver em meio a um ambiente de ócio e vadiagem se recusou a aceitar as imposições da modernização dos centros urbanos, e dos impactos provocados ao seu passo lento e de contemplação às marcas deixadas por seus antecessores. Tal atitude seria, portanto, um protesto contra a divisão do trabalho e uma resistência ao sistema industrial moderno que se concretizava, o que o fez tomar para si o poder de dar visibilidade às coisas e apresentá-las segundo as suas distintas formas de ver. Ao aguçar o olhar ele começou a definir precisamente as linhas e as texturas do tempo e do espaço, cuja ideia sobre esta forma particular de visualizar os temas é sintetizada nesta sentença de Diane Arbus:

As coisas que eu vejo, me vêm como eu as vejo. (...) Eu sinto que tenho ligeiro viés a respeito da qualidade das coisas. Quero dizer, é muito sutil e um pouco embaraçoso para mim, mas eu realmente acredito que existem coisas que ninguém veria a menos que eu as fotografasse (Arbus apud Lisovsky, 2008:90).

Tais reflexões levam à compreensão da arte fotográfica como uma poesia silenciosa que emite a voz do pensamento e reflete a existência humana. É um silêncio visual, que reproduz a sonoridade visual dos pensamentos e conduz o olhar, sussurando nos ouvidos segredos imagéticos ocultos. Com isso, a voz do pensamento silencioso da fotografia toca, penetra e conduz à transformação por meio de histórias visuais, e se projeta à frente da lente dos fotógrafos ou do rosto humano. Esta forma de conceber a fotografia levou Walter Benjamin (1994:95) a encontrar no retrato a possibilidade de representar o rosto humano “rodeado por um silêncio em que o olhar repousa”.

## **2.2 A condição da memória e da reprodutibilidade do pensamento**

Em seus relatos Walter Benjamin descreve a memória como a mais épica de todas as faculdades, pois permite que a humanidade em suas narrativas se aproprie do rumo das coisas e resigne-se do desaparecimento destas com o poder da morte, que por sua vez, é sublimada

pelo efeito do esquecimento. Personificada na Deusa *Mnemosyne* a memória exerceu um extraordinário papel entre os gregos e tem relação direta com as artes, exemplo disto é percebido numa cena do *Hino a Zeus* do poeta Píndaro, em que Zeus oferece um banquete para mostrar aos demais deuses o seu ato de criação do mundo gerado da harmonia e da ordem (*Cosmos*) frente ao caos implacável que imperava. No entanto, Apolo aponta a falta de criaturas que louvem e reconheçam a grandeza divina e cita o homem, que fora agraciado pela divindade com o sopro do espírito, como um ser mal feito, mal acabado, com tendência à insensibilidade, ao esquecimento por sua ausência de memória. E a primeira tentativa de Zeus para remediar essa situação e ajudá-lo a lembrar-se foi gerar com a Deusa *Mnemosyne* as musas das Artes, da Filosofia, do Amor, da Poesia e da Música. E então somente por efeito do canto das musas o mundo começou a fazer sentido.

Embora nem sempre encontrem um herdeiro para manterem viva a memória perpetuadora, as mulheres, conduzidas pela essência da Deusa *Mnemosyne* e de suas filhas as musas, se tornaram guardiãs da memória e da reminiscência humana fundando a cadeia da tradição ao transmitirem o acontecimento de geração em geração. Contar histórias é um dos eventos mais importantes promovidos pelos humanos, pois faz com que os ouvintes passem a pertencer à trama do narrador para sempre, ocasionando um eterno religamento entre as pessoas, os acontecimentos e as experiências. Como se em cada pessoa tivesse uma Scherazade dentro de si que imagina a cada momento uma nova história com o intuito de manter-se viva e garantir a manutenção da história. Entretanto, este importante papel que sempre coube às mulheres de reprodução e preservação das tradições foi legado ao homem a personificação da voz narrativa nas culturas androcêntricas, que as enclausuraram e as distanciaram da presença do acontecimento. É o que se pode deduzir na análise do texto *O Narrador*, de Walter Benjamin, em que enfatiza a figura dos narradores masculinos, em sua maioria viajantes e marinheiros, que representam os guardiões da memória e da tradição, homens-memória, que não apenas multiplicavam o conhecimento, transmitindo-o de geração em geração, como eram responsáveis pelo fortalecimento dos laços com um passado comum ligado a lugares e práticas tradicionais que contribuíam para a manutenção da coesão social do grupo.

A ação ou efeito de lembrar novamente, de avivar uma lembrança, se dá a partir da recordação, da reminiscência que exige o intercâmbio de experiências por meio da narração, cujas histórias, em sua maioria, tratam de uma memória épica que tece a rede das relações entre os acontecimentos grandiosos e dramáticos e a mudança histórica relevante para os indivíduos e as sociedades. Sobre o qual voltou-se o poder da voz masculina ao direcionar os feitos heroicos aos personagens varonis.

Esquecer e lembrar são dois processos indissociáveis à natureza humana que tem na criação de formas de recordação a fundação de uma parcela da cultura de todos os povos. Deus no Alcorão é aquele que não se esquece, já o homem (*Insan*) é o esquecedor, é neste sentido que surge o provérbio árabe: *Wa ma sumya al-insan insanan illa linissyanihi* - O *Insan* (homem/esquecedor) foi chamado de *Insan* por causa de seu esquecimento.

De origem oriental, a milenar pedagogia do *dhikr* baseia-se na sabedoria de que o povo prega o pensar a partir do lembrar numa prática anti-esquecimento, anti-embotamento; nesta, os provérbios, a memorização, os gestos, os rituais, as lendas, os contos, as grandes narrativas da humanidade e principalmente as festas são formas do constante recordar. Já em diversas línguas, o lembrar, o memorizar está associado a um processo emocional, diretamente ligado ao coração, saber de memória é, em inglês, *by heart*; em francês, *par coeur*; e esquecer-se de alguém, em italiano, é *scordarsi*, sair do coração. Em português disse-se saber de cor algo que não será esquecido, cuja origem vem dos tempos quando este órgão era tido como símbolo de inteligência e do pensamento e nasce na expressão francesa *savoir par coeur*, que significa *saber por intermédio do coração*.

Por sua tendência para o esquecimento, o homem passa a não se lembrar daquilo que já é sabido e a todo instante deseja fazer redescobertas, que é na realidade um deparar-se com algo já aprendido por meio da memória e das reminiscências. Assim, a missão profunda da Filosofia, da Educação e das Artes não é a de apresentar o novo ou insólito, mas, algo já experimentado e sabido que permanecia inacessível e esquecido, no entanto, essencial e sagrado para a sua manutenção.

Consciente deste constante esquecer, o homem vem desde os tempos rupestres inventando fórmulas e artefatos para diminuir seu grave defeito, e assim, produziu ao longo de todo seu processo de existência as contações de histórias, a música, o desenho, a pintura, a escultura e finalmente a fotografia e o cinema. Este processo de memorização se dá como a gravação de dados na mente, como a formação de finas camadas de memória, assegurando a possibilidade da reprodução. Em sua análise sobre os impactos do uso exagerado da fotografia em sua época, Balzac formulou sua tese baseado na concepção do homem ser formado por finas camadas, e assim alertou para uma provável desintegração da humanidade, que caminhava para a sua desumanização. Por isso, tinha receio em ser fotografado, para ele segundo explicação de Nadar, “todos os corpos físicos são compostos na sua totalidade por infinitas camadas fantasmagóricas, uma em cima da outra” (Nadar in Trachtenberg, 2013:337). Conforme esta fantasiosa teoria acreditada por muitos, a fotografia teria o poder de retirar cada camada espectral superior e a transferir para a foto, roubando as camadas espectrais que formam a alma;

a cada fotografia morre-se um pouco e deletam-se as camadas de memórias que compõem o ser humano. Na realidade, segundo esta teoria, exposições sucessivas à câmera fazem ser perdidas essas camadas fantasmagóricas, isso é, a própria essência da vida.

De modo totalmente contrário a esta forma de ver a imagem, Aby Warburg, autor do Atlas Mnemosyne evocou o sentido da palavra memória à algo inerente à condição natural e de sobrevivência da herança pagã (*Nachleben*), para isto, buscou nas ideias de Semon a concepção de “engrama”, descrito pela neurociência como a forma pelas quais são guardadas hipoteticamente as memórias no cérebro (e em outros tecidos neurais), cuja resposta obedece a um estímulo externo, como as mudanças biofísicas ou bioquímicas. Entretanto, este foi entendido por muitos, pela relação evolucionista, como antiquado, caracterizada pela ênfase nos aspectos iluministas e evolucionistas oriunda da admiração que este sempre nutriu pelo trabalho de autores como Charles Darwin. Por serem feitas de tempo e de memória, as imagens dotadas de intensa força vital e de experiência emotiva, representam patrimônios hereditários cristalizados como espectros (*Pathosformeln*), o que significa que as obras de arte, para Warburg, eram veículos selecionados da memória cultural compostos de originalidade e repetição.

Assim, o princípio daquilo que foi o Atlas Mnemosyne, que Aby Warburg, ao promover o acesso às populações ocidentais a um maior número de objetos visuais para configuração de uma formação identitária, parece, à primeira vista, a ideia dos bancos de dados digitais públicos e privados que estão sendo construídos a partir de fotografias e imagens em movimento disponibilizadas nas redes sociais na atualidade. É possível compreender que o projeto da fotografia atual esteja fortemente atrelada a este mesmo intuito, ou seja, chegar a uma visibilidade do mundo e das coisas através das imagens, pois, estas carregam consigo todas as relíquias pictóricas do passado fixadas na memória coletiva. Estes arquivos também remetem àquelas cápsulas do tempo em que foram guardados objetos fundamentais de representação da evolução da história destinadas às gerações futuras. Com esta simples forma de armazenamento e compartilhamento de informações e memórias, a humanidade desvendou aquilo que um dia se tornará o maior símbolo de perpetuação, ou imortalidade da espécie. Se a genética é a reprodução como forma de cópia material, e por sua vez a garantia da tão sonhada imortalidade, a fotografia representa a reprodutibilidade do pensamento humano e imaterial, e portanto, a sobrevivência e a imortalidade de seu pensamento.

O acesso a este banco de imagens torna possível a qualquer pessoa e a qualquer cidade reconhecer-se, e dotar-se de uma identidade. Assim como vem se dando com a população afro-descendente de Salvador na Bahia ao reconhecer-se nas imagens produzidas por fotógrafos

como Pierre Verger e Adenor Gondim, que construíram um banco de imagens memoriográfico da cidade de Salvador e de parte de seus habitantes. Susan Sontag garante que, comparada às demais mídias, a fotografia tem maior capacidade de compactar memórias e por meio delas o indivíduo pode resgatar o referente. Uma família sem condições, por exemplo, não podia pagar o registro de seu retrato para o fotógrafo, hoje ela mesmo executa e retém sua imagem.

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando, nos países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. Esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta. Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras (Susan Sontag, 2004:19).

Com isto, conduz-se à uma compreensão de que a eternidade do homem está naquilo que ele produz nas suas ideias, nas coisas criadas, nos objetos por ele tocados, nos seres inanimados e por ele reanimados, e a foto é onde mais fixa-se a ideia do eterno. Objetos como livros, álbuns, roupas, são guardados como matérias que sustentam valores simbólicos e imortais. Esta relação da fotografia e memória, tratada tão enfaticamente por diversos autores, procura focar equivocadamente as fotografias como um mero instrumento da memória historiográfica ou da sensação do reviver o passado, sem assinalar a fundamental importância destas como uma invenção de produção de memórias ou substitutos para tais. Proust neste trecho do conto *O Lado de Guermantes* irá aludir o ponto de vista do fotógrafo enquanto testemunha do passado:

De mim por esse privilégio que não dura e em que temos, durante o curto instante do regresso, a faculdade de assistir bruscamente a nossa

ausência- não havia ali mais que a testemunha, o observador, de chapéu e capa de viagem, o estranho que não é da casa, o fotógrafo que vem tirar uma chapa dos lugares que jamais tornará a ver: o que mecanicamente se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia! (...) e cada rosto que amamos se torna espelho do passado (Proust, 1988:280).

A fotografia, mais do que representar o passado, possui em si uma ordenação dos eventos e a projeção de futuro. Pois, no momento em que uma foto de um momento ou lugar é visualizada, automaticamente o espectador irá buscar em sua memória visual, e na sua concepção de mundo as interpretações sobre o momento registrado. O que permite que a mente faça correlações de como se constituíam aqueles ambientes ou espaços geográficos para efetuar uma projeção de como as coisas podem se alterar com o tempo, formulando uma possível ideia de como se transformará num futuro hipotético.

Pois sim, o futuro é sempre hipotético, há sempre embutido nele uma hipótese de não acontecimento, de interrupção e de não realização. Constrói-se na mente do espectador uma outra imagem do espaço ou da cidade, por exemplo, no que ela se transformou no momento presente, e possivelmente pode ser realizada uma perspectiva do que ela pode se transformar num futuro próximo ou distante. Neste momento, o receptor pode sentir satisfação ou frustração sobre as mudanças ocorridas ou ainda receio de um hipotético futuro catastrófico que aniquila a estética do belo vigente e refuta a ideia de uma possível transformação na mesma proporção da que ocorreu nas gerações anteriores. O que evoca a possibilidade de conexão com novas relações com o objeto ou espaços fotografados e com um tempo hipotético, o que permite adentrar por outras narrativas mentais. Portanto, a fotografia expande a relação com as memórias e a relação com os modos de tempo.

Em sua busca inconsciente por memórias fragmentadas, fotógrafos encarnam uma forma de arquivar o mundo, a sua história e os seus pensamentos com suas câmeras. Assim, desenvolveram uma nova maneira de experimentação, de compreensão e de visão de um novo modelo de narrativa contemporânea e um banco de imagens da história do pensamento humano. O que evocam os seguintes questionamentos: O que mais desejará a humanidade agora pela frente em que tudo está a apenas a um disparo dos dedos e passível de reprodução e arquivamento digital e binário? Só restará o desejo de arquivamento e projeção do pensamento humano? Qual o papel da fotografia no arquivo contemporâneo? Com qual propósito se dá o

registro e arquivamento incessantemente? Inconscientemente o homem está se preparando para uma nova etapa?

As possíveis respostas às perguntas acima elencadas não podem confinar a fotografia no patamar da mera reprodução, ou ainda na confecção de um arquivamento. A existência da fotografia suscita algo que vai além da própria técnica de registro. A fotografia concebida como fragmento ou invenção de memórias ou pedaços de indivíduos e sociedades, leva a compreensão de que está em curso uma nova etapa para a confecção de um auto-retrato da história da humanidade. O que implica a análise da reprodutibilidade do pensamento fotográfico, daquilo que vem se configurando como a reprodução de um pensamento pautado na visão dos fotógrafos e que vai sendo replicado geração após geração. Neste, o recorte dado na foto se torna a reapresentação do todo constituído e no modo como o conhecimento da realidade é visível. Enfim, a arte fotográfica é a concepção de algo que existe ou está na eminência do existir. É algo que permite a reflexão sobre a própria existência humana e na realidade que dela pode brotar. É própria do homem que se permite pensar, criar e existir.

Segundo Susan Sontag a interpretação da realidade sempre ocorreu através das narrativas fornecidas pelas imagens; ao apresentar uma forma de possuí-la sem a intervenção destas, a filosofia influenciada por Platão amenizou a dependência humana por imagens. O que fez prevalecer a relação mimética das imagens e posteriormente o paralelo realizado entre a imagem de Deus e o homem construído à sua semelhança, como cópia divina. Com isso, floresceu um grande respeito ao cânone e ao conceito de cultura como reprodutibilidade e multiplicação da experiência.

Ao associar-se com a estrutura da conservação e na construção da repetição e do aprendizado, processo este difundido por civilizações que se promoviam como modelo a ser copiado, a cultura passa a não ser revolucionária e conduz a fazer como foi feito antes, o que faz imperar a política de reprodução. É o caso das diversas culturas sucessivas que tentaram sobrepujar a originalidade da cultura dos gregos que ao lado desta perdiam a cor e a vida, apresentando-se como uma desejada imitação caricatural.

Quando pensa-se em Salvador e circula-se por suas ruas vislumbram-se imagens criadas a partir do olhar de Pierre Verger, de Adenor Gondim, ou de outros fotógrafos anteriores ou posteriores a eles. Portanto, vem se formando uma imagem padrão que se reproduz segundo os critérios visuais, estéticos e ideológicos destes artistas que influenciam a forma de ver esta cidade. Sejam nos temas ou nos ângulos e enquadramentos, há um olhar de Gondim ou de Verger que se replica no espectador e que o faz reproduzir o mesmo discurso, alterando-se as personagens, cenários ou acontecimentos. Ao verificar a existência de uma repetição deste

discurso imagético são levantados os seguintes questionamentos: Qual o motivo da tentativa de capturar a mesma essência das imagens visualizadas anteriormente? O que o fotógrafo deverá fazer para que suas imagens não se tornem um clichê ou uma mera reprodução daquilo já realizado por outros, em especial por Verger e Gondim? O fotógrafo tem uma atitude consciente ou instintiva desta prática da imitação? Esta relação entre a reprodutibilidade intuitiva e a criação artística passa pelo conceito de originalidade que segundo Simmel decorre de uma dependência a modelos inerentes às civilizações.

A grande maioria dos produtos de nossa criação espiritual contém dentro de sua significação uma certa quota que não criamos. E não considero aqui a falta de originalidade, os valores herdados e a dependência a modelos, posto que, mesmo com tudo isso, a obra ainda poderia, no que respeita a seu conteúdo, ter nascido de nossa consciência, mesmo se essa consciência apenas transmitisse, sem alterações, o que recebera. Antes, na imensa maioria de nossas realizações que se oferecem objetivamente, está contida uma parcela de significação que pode ser extraída por outras pessoas, mas que não havia sido introduzida por nós mesmos. A realização acabada contém acentos, relações e valores que são de responsabilidade exclusiva de sua existência objetiva, não importando se o criador teve consciência de que isto constituiu o resultado de sua criação. (Simmel, 2005:96).

O reproduzível é algo classificado como bom e como modelo a ser seguido, pois passou por uma seleção mínima e atende aos gostos de um determinado número de espectadores. Mesmo expandindo a relação das sociedades com as imagens, a fotografia ao se constituir em seu caráter reproduzível conserva obrigatoriamente para si o mito de reprodutora de cópias. É o que analisa Susan Sontag à respeito desta nova relação com a imagem:

No prefácio à segunda edição (1843) de *A Essência do Cristianismo*, Feuerbach observa, acerca da “nossa época”, que ela “prefere a imagem ao objecto, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” - embora tenha consciência de que é precisamente isso a fazer. A sua denúncia premonitória foi transformada no século XX num diagnóstico amplamente aceite: uma sociedade torna-se “moderna” quando uma das suas actividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que possuem poderes



extraordinários para determinar as nossas exigências da realidade e são elas próprias substitutos cobiçados de uma experiência em primeira mão se tornam indispensáveis à saúde da economia, à estabilidade do regime político e à busca da felicidade privada (Sontag in Trachtenberg, 2013: 333).

No entanto, após as diversas aplicações da fotografia e de seu poder de influenciar os indivíduos, o discurso estético vem se alterando e diversificando, pois os fotógrafos não se limitaram a copiar a natureza nem a enfocar apenas seus registros como parte das memórias ou objetos documentais, passaram a metamorfosear a natureza, e libertaram-se de sua estrutura de planos, cores e formas. Partiram por compreender que a Arte, em sua duração infinita, não pode repetir-se, pois relaciona-se com o inimitável.

Arte relacionada à reprodutibilidade passa a ser falsidade, e assim, para a obra realizar-se seu criador deve desaprender o modo pelo qual se fazia arte antes. É com o objetivo de aproximar-se do conceito de originalidade que o artista busca atribuir à sua obra sentido relacionado a uma existência única, o que gira em torno do conceito de aura, ou seja, ao aparecimento único de algo relativamente distante, por muito perto que esteja.

Por outro lado, a necessidade de se apoderar do objeto, através da imagem se tornou um desejo apaixonado do espectador, e mais recentemente das massas que passaram a ter acesso às obras através da reprodução das imagens destas. Tal fenômeno provocou uma ruptura no objetivo de unicidade e de originalidade na arte, o que a fez perder a capa aurática que a envolvia, o que instituiu uma reavaliação da subjetividade quando a obra passou a ser tão facilmente reproduzida. Tal processo deu início à nova marca da percepção humana que passou a buscar o sentido do semelhante no mundo, ou de igual e não aquilo que o diferenciava.

De registro caro e complexo em sua execução nos primórdios, a fotografia passou nas últimas décadas a ser mais democrática, permitindo o acesso da tecnologia e à sua retenção a mais pessoas. Passou a não ser mais dominada unicamente pelas classes dominantes, pessoas do gênero masculino ou distintas por etnias, tornou-se um meio de experimentar a democracia e acolher as massas e todos os grupos humanos. Nunca uma arte se aproximou tanto das pessoas e permitiu um diálogo mais fluido com seu interlocutor, nunca os artistas se fizeram tão presentes. Nunca o desejo de registrar esteve tão na moda provocando um fascínio nas pessoas por fotografarem e se deixarem fotografar. A crescente alfabetização e a ampliação da imprensa de massas permitiu que todos os leitores se tornassem potenciais escritores, e agora todos podem se transformar em fotógrafos, encarnando o desejo de ter algo a dizer, contar, relatar,

narrar. Hoje, qualquer equipamento ou ambiente tecnológico vem com uma câmera acoplada (celulares, ipads, pcs, etc.) permitindo a construção de cenários, discursos e personagens, tempos e momentos que antes não eram relatados.

Para atender este novo padrão do reprodutível imposto pelos desejos do espectador, e por sua vez das massas, o avanço tecnológico permitiu o nascimento de uma cultura produzida em série e voltada para uma padronização mais fácil de ser assimilada pelos grupos sociais que antes não tinham acesso a absolutamente nada. A partir deste novo contexto de circulação de bens culturais e simbólicos, as experiências sensíveis dos indivíduos sofreram transformações cruciais que mudaram seus modos de significação e o sentido de estética (*aesthesis*) em sua dimensão da percepção sensível na criação ou na contemplação de um objeto estético. O que permitiu às massas não só aproximarem-se dos bens de consumo materiais e simbólicos e artes (burguesas), assim como tomarem posse destes meios e tornarem-se parte da História.

Trata-se de uma construção de visão não linear da história e do próprio tempo antevista por Walter Benjamin, mais democrática, pois é confeccionada por todos os indivíduos. Nesta, as imagens rompem o continuum da história pois constroem pontes entre o passado e o presente. Neste sentido, Benjamin vê na fotografia a condução para um pensamento materialista, cuja função é emancipar a sociedade. Por isso, as imagens técnicas serviriam como corpo e voz das massas, tais quais o corpo e o coro do ditirambo na tragédia grega. Ao não estar mais concentrada nas mãos das classes dominantes, a fotografia passou a ser um meio de experimentar a democracia e acolher as massas.

Porque, se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir- a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros- através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é - em outras palavras, segundo os critérios da moda. (Benjamin, 1994:129)

Ao tomar parte no espaço discursivo da estética e na formação de enunciados visuais, a fotografia passou a engendrar o saber como uma forma de poder e a assumir o papel de pensar a realidade do mundo contemporâneo. Além da questão tratada com relação ao reprodutível, é importante enfatizar a etapa do arquivamento, que na contemporaneidade a arte passou a estabelecer uma política do arquivo distinta daquela experimentada pela era moderna, o que vem se configurando desde 1975 com a criação da primeira câmera digital da história desenvolvida por Steve Sasson, engenheiro elétrico da Kodak. Para André Rouillé o regime de

verdade da fotografia analógica, baseada no esgotamento das narrativas universais modernas, é completamente diferente do que foi estabelecido pelas imagens digitais onde um novo regime de enunciado definiu um novo regime de visibilidade do mundo. Segundo Rouillé (2009:260) graças à fotografia os livros de história da arte e o museu constituem-se como “não-lugares” possibilitando a mobilidade e a materialização de sua ficção transcultural.

Em *Os espaços discursivos da fotografia*, Rosalind Krauss (in Trachtenberg, 2013:410) argumenta que os especialistas contemporâneos da fotografia no século XIX precisaram aplicar as noções próprias ao discurso estético (autoria, gênero e obra) e utilizar o modelo da história da arte, quando decidiram que o lugar da fotografia também era dentro dos museus. Com isso, a forma de se compreender o arquivo da arte na formação discursiva moderna foi alterada, a exemplo do novo conceito de museu. Antes estes espaços giravam em torno do conceito do saber moderno, através da visibilidade das obras de arte, definindo classificações e organizações por gênero e autor a partir das quais os enunciados da história e da crítica foram engendrados reafirmando um discurso homogêneo sobre a arte.

Inspirados no poder de visualidade, reprodutibilidade e na forma de registro da fotografia como experiências vivas e diretas, as vanguardas modernas começaram a questionar a configuração museal da Arte, o que representou uma consciência artística e um reavivamento das questões envolvidas no ponto de vista crítico sobre o mundo, além de suscitar questionamentos sobre as normas e os modos de funcionar da arte que foram totalmente alterados.

Nestes mesmos termos, Rouillé compreende a imagem fotográfica como uma construção e não um mero registro de coisas preexistentes ou de falsas cópias, cuja abordagem é ancorada na filosofia tradicional que levou Roland Barthes a enxergar a fotografia enquanto registro, índice, ou marca, e com isso, influenciou gerações a pensarem a fotografia a seu modo.

O ser fotográfico é o produto de um procedimento, de uma visão, de uma técnica, de uma estética e de uma ideologia. Não há o ser que apenas registramos. Não há coisa preexistente, as coisas são materialmente necessárias mas não é, por exemplo, a mesa que está na fotografia, mas a mesa enquanto material. É claro que há objetos, mas não são os objetos que vêm enquanto tais para a imagem. Os objetos, a paisagem, as coisas, os móveis, os corpos são materiais estéticos. O que é materialmente necessário para que as fotos existam; porém, não é a mesa que está na imagem, mas a mesa traduzida por um olhar, uma técnica, uma estética etc. Meu desacordo com Barthes não é uma mera

oposição, é uma diferença filosófica total sobre a maneira como pensamos as imagens (Roillé, 2010:33).

### **3. Percepção estética e o terceiro olho do Universo**

A compreensão do mundo depende do modo como se dá a percepção que se tem sobre ele. Em aspectos visuais esta se formula a partir de objetos, coisas, paisagens, pessoas e corpos integrados ao uso de elementos como luzes, sombras, contrastes, reflexos, cores, linhas, formas, etc.. Estes se tornam materiais estéticos que permitem que as fotos existam e que sejam traduzidas por um olhar, cuja maneira em que foram colocados no campo visual influenciarão as formulações dos pensamentos sobre estas.

Ao revelar a natureza do mundo em que vive, o fotógrafo deve se colocar numa postura livre para expor sua visão fotográfica. Desta forma, precisa fugir de padrões preconcebidos e de fórmulas, dogmas artísticos, e tabus, que induzem a construção de um tema. A recorrência do uso destes padrões implica numa falta de espontaneidade, uma vez que a repetição de regras de composição conduz aos clichés pictóricos e à redução canônica. A melhor maneira de se ver o assunto de um ângulo de visão diferente e com uma abordagem livre de regras é a partir da construção de uma boa composição, que obedece a critérios pessoais e depende de um esforço criativo, mas principalmente da disponibilidade do fotógrafo em tomar ângulos de posicionamentos distintos.

Para alimentar esta discussão sobre a forma do artista se colocar diante do mundo que vê e vive, e com isso, produzir sua arte de uma forma pessoal, única e autoral, Maurice Merleau-Ponty analisou a obra de pintores pós-impressionistas e expressionistas, especialmente a de Cezanne. Sobre o qual desenvolveu uma reflexão publicada no texto *A dúvida de Cezanne*, em que trata sobre a forma como o artista escolhia para registrar o momento e como as coisas se manifestavam em seu sensorio, e que sobre isto havia imensas possibilidades ou dúvidas. O filósofo concluiu que a obra nasce a partir de uma experiência estética gerada pela forma com que cada indivíduo se relaciona com o mundo e pelo modo como formula sua percepção com as coisas e consigo mesmo.

O estudo da Percepção tem suas bases numa metodologia existencialista estruturada na Fenomenologia, cujo objetivo é refletir sobre um fenômeno ou sobre aquilo que se mostra e como se mostra, e que rompeu com a orientação positivista da ciência e da filosofia da época. Os estudos da Estética Fenomenológica abordam os diversos fenômenos envolvidos na experiência estética, seja ela com ou sem objetos de arte, mas que proporciona aos sujeitos uma

nova forma de olhar o mundo, através do contato com a alteridade, mediado pela sensibilidade, imaginação e criatividade. Nesta realidade, é no mundo externo onde acontecem as relações, e onde as universalidades dos indivíduos se encontram e se limitam reciprocamente formando a ideia do outro e do alter ego.

Conceito originário na Gestalt, a percepção trata do estudo das essências ou significações (noema) e consiste na observação e descrição rigorosa do fenômeno, que é aquilo que se manifesta, aparece ou se oferece aos sentidos ou à experiência estética, como objetos visados pelos atos intencionais da consciência (noesis), principalmente aquilo que aparece no mundo físico ou abstrato, ou na busca do significado de seu caráter cultural, religioso, etc. Sobre estes fenômenos são feitas uma série de operações que buscam identificar o significado ou o sentido daquilo que se mostra, e de tudo aquilo que se manifesta relacionado aos fenômenos. Para estudar o fenômeno do ponto de vista da metodologia de base merleau-pontyana observa-se o modo como o conhecimento do mundo se dá para cada pessoa. Para isso, é necessário considerar o organismo como um todo, decompondo e recompondo as partes para se descobrir o que se seguirá a um dado conjunto de estímulos.

Contrariando a concepção husserliana, Merleau-Ponty acredita que a essência está na existência, e a essência da percepção leva ao acesso à verdade, pois compreende o percebido como aquilo que se apresenta como é, assim, há coisas para serem vistas e há um mundo que não se repete e que se mostra por si mesmo. No seu modo de entender, existe uma unidade natural do sujeito perceptivo ou uma “camada originária” (1999:306) do sentir que é anterior a divisão dos sentidos. Neste, é possível estabelecer o reencontro entre a subjetividade e as coisas ou de um “conhecimento originário” (1999:73), que ocorre no núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão. Nesta percepção empírica ou segunda aparece aquilo que as coisas querem dizer, por isso, o mundo e a consciência sensíveis deveriam ser descritos em termos do que é original para cada pessoa. A percepção não é um ato deliberado, mas o pensamento de perceber, e o sujeito que percebe pensa sempre a partir de si como referência.

O homem deve estar aberto para se comunicar com o mundo e compreender que este não é algo completamente pronto ou totalmente acabado. Como um fenômeno intersubjetivo, o mundo não é aquilo que se pensa, mas aquilo que se vive ou aquilo que se percebe sobre ele, e ainda aquilo que cada um percebe nos outros, o que conduz à uma operação seletiva e reflexiva de ser ou de estar no mundo (*être-au-monde*) para a adaptação à cada situação ou experiência vivida. Na filosofia pontyana o determinismo e a verdade absoluta não existem; devendo-se, inclusive, atentar para uma falsa aparência, o que leva à compreensão de que as condições do

mundo não determinam o homem. Tal reflexão surge pelo fato de que o homem ao estar num meio físico imposto possui um tipo de relação com o espaço de forma limitada; por isso, cabe a ele próprio determinar-se pelas suas próprias escolhas.

A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia. Nós tomamos em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis pela reflexão, por nossa história, mas também graças a uma decisão em que empenhamos nossa vida, e nos dois casos, trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se (Merleau-Ponty 1999:19).

Formado por partes e âmbitos que não podem ser separados, o homem é um conjunto de possibilidades que vai se realizando numa relação dialética sem síntese com o mundo. Como um ser que tudo pode conhecer, ele está sempre numa busca incansável e de transformação contínuas a cada novo fenômeno, o que o levará sempre adiante, num eterno vir-a-ser de possibilidades. A sua relação com o mundo se dá a partir de seu corpo e partes deste, que acontece como uma conexão viva e não como uma “geometria natural”, iniciando daí seu ponto de vista. Como um veículo do ser no mundo em que habita e encontra seres e coisas, o corpo humano é um sistema sinérgico do qual todas as partes têm funções e são ligadas num movimento ambíguo. É no corpo que a vida se dá e se cessa, e onde é criada uma estrutura espaço-temporal da existência e da experiência perceptual, no qual confia-se a síntese do mundo percebido.

Na exploração do mundo percebido há variadas perspectivas e possibilidades de ângulos de visão do fenômeno, que resultam em diferentes visões do mundo, dos objetos e das coisas. Tal percepção do mundo vivido depende da experiência sensível e varia de acordo com a perspectiva temporal e do campo perceptual em que o homem se coloca. Para permitir o acesso e o contato ao ser e à experiência de mundo, toda sensação deve ser primordialmente espacial, e por sua vez também os sentidos, pois eles não existem apenas na consciência. Pelas teorias atuais o espaço não é mais entendido como lugar estático onde os objetos se situam num ambiente (real ou lógico), mas sim o ambiente no qual as coisas interagem com o espaço circundante.

Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência

universal de suas conexões. Portanto, ou eu não reflito, vivo nas coisas e considero vagamente o espaço ora como o ambiente das coisas, ora como seu atributo comum, ou então eu reflito, retomo o espaço em sua fonte, penso atualmente as relações que estão sob essa palavra, e percebo então que elas só vivem por um sujeito que as trace e as suporte, passo do espaço espacializado ao espaço espacializante (Merleau-Ponty, 1999:328).

A percepção se dá pela relação sinestésica que o homem estabelece com as coisas, cuja proximidade vertiginosa faz com que a elas lhes sejam atribuídas características humanas. Cada coisa evoca uma conduta favorável ou desfavorável a partir de cada uma das qualidades inerentes aos humanos, como gosto, caráter e atitude, por isso, o homem estabelece uma relação de pertencimento e habitação com os objetos por muitos anos fazendo surgir a sensação de que algo exterior a ele possui algo de si, o que o faz criar objetos como catalizadores dos desejos. A coisa percebida é um sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos e reunidas por um ato de síntese intelectual, assim, um objeto é um organismo de cores, de odores, de sons, de sabores, de formas, de aparências táteis, onde cada uma destas qualidades sensíveis dão origem a diferentes reações e percepções.

O corpo não tem o poder de fazer enxergar aquilo que não existe, por isso, os olhos e os ouvidos funcionam como instrumentos de excitação corporal que permitem a interpretação dos estímulos e assim, tornam possível se chegar à verdadeira experiência perceptiva. Merleau-Ponty vê o olho como algo mecânico que capta um reflexo da realidade, mas que o sujeito tendo o conhecimento e a ideia do objeto, a imagem mental, não é de todo enganado pelo que vê. A diferença entre a percepção clássica do mundo e a moderna consiste no envolvimento do olhar humano, dando forma peculiar a tudo que se percebe. A percepção revela os objetos, assim como uma luz os ilumina permitindo perceber as sensações das cores ou formas, diversidade de tons, natureza, ecologia, a relação psicológica com estas.

Há uma impossibilidade de separação entre as coisas e o seu modo de aparecer, ou dissociar o ser do seu aparecer. Um objeto visto é feito de fragmentos de matéria em que estabelece um elo entre a visão e o mundo, ao passo que a visão por não ser pura ou absoluta, depende dos seres visíveis para torná-los inteligíveis. Assim, ao depender de algo prévio e não de uma mera impressão, a visão passa a ser entendida como um pensamento sujeito a um certo campo visual onde os seres visuais estão à disposição do olhar em virtude de uma espécie de contrato primordial com a natureza.

Portanto, se existe consciência de algo, é porque o sujeito viu ou percebeu tatilmente o objeto ou ao menos realizou a experiência mental de percebê-lo, e neste caso surgiria uma imagem mental deste estabelecendo não apenas as condições do que é visível, mas sobretudo, do invisível. As imagens, assim como as sensações, são as mais simples das percepções e permitem reapresentar um objeto visualmente, o que se constitui como experiência do sensível entre o sujeito e o objeto estético. O ato de percepção na arte é a experiência do processo de construção da obra e não o produto finalizado. Neste sentido, a arte deve proporcionar visões novas das expressões do mundo percebido de uma forma original e irrepetível, o que reforça a conclusão a que chegou Goubert ao afirmar que: “os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela presença dos objectos” (apud Benjamin, 1975:85).

Na fenomenologia existencial pontiana jamais a obra será objetiva, pois ao nascer da experiência sensível do mundo instaura uma relação de sensibilidade do sujeito em torno do objeto. Merleau-Ponty compreende que a realidade vista pelos olhos são diferentes, por exemplo, do que é visto pela câmera, pois os olhos são compiladores do mundo que vê uma obra nascer a partir das imagens mentais.

Por acreditar que estaria no próprio ser percebedor o despertar para uma nova percepção sobre o mundo, a postura de Merleau-Ponty é de não reconhecer na fotografia seu caráter revolucionário. Com isso, contraria a ênfase dada por Benjamin e Vilém Flusser de que o despertar do indivíduo contemporâneo teria sido proporcionado pelas imagens técnicas. Traçando um caminho similar ao de Nietzsche, o filósofo francês entenderá, como visto anteriormente, a percepção como um “conhecimento originário” despertado por um olhar do interior, ou de um “terceiro olho”, o que permitirá que o artista veja a obra nascer a partir das imagens mentais.

Diremos então que há um olhar do interior, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais... tudo se resume a compreender que os nossos olhos de carne são já muito mais do que receptores para as luzes, as cores e as linhas: compiladores do mundo que têm o dom do visível, tal como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Claro que este dom é merecido pelo exercício, e que não é em poucos meses, nem tão pouco na solidão, que um pintor entra na posse de sua vida. A questão não está aí: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, a sua visão, em todo o caso, não apreende senão vendo, não apreende senão consigo mesma (Merleau-Ponty, 1984b:90).

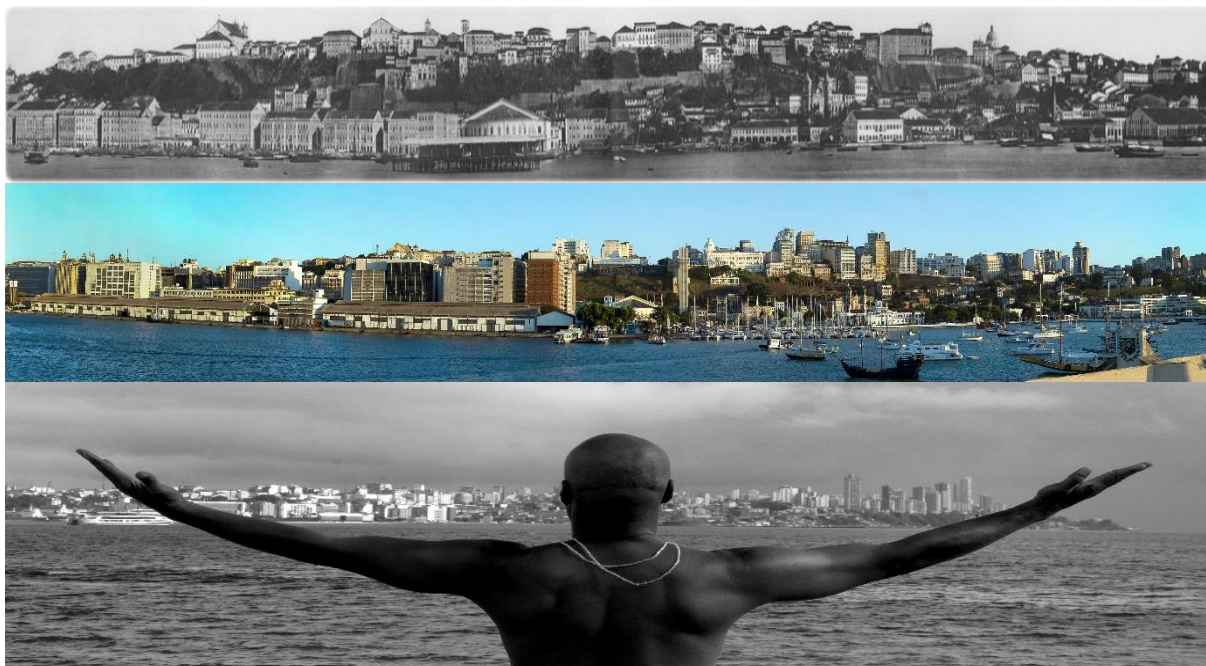


É neste momento que a experiência e a intuição, livres das concepções prévias, ultrapassam limites e desafiam o sujeito a olhar por outros ângulos, inaugurando assim uma abertura à diferença, ao novo, à mudança, e à transformação social, com isso, estarão presentes as marcas e o estilo do trabalho criativo e a subjetividade do criador, pois a obra é originada no encontro do artista com o mundo. Transpondo a reflexão para o campo da fotografia é possível afirmar que no momento em que quer dá vida à sua obra, o fotógrafo percorre cidades e cenários buscando roteiros que possam compor a sua percepção visual do mundo, e, para isso, se coloca nos diversos ângulos e se mune de elementos que serão dispostos de acordo com o seu sentido perceptivo. Nestas escolhas técnicas e estéticas que executa o criador inserirá na obra a sua subjetividade, por isso, é possível identificar na foto o seu produtor, pois a obra o revela.

Neste sentido, a fotografia permite ao fotógrafo, tal qual ao narrador, narrar o modo de viver, de pensar e de sentir tudo o que está ao seu redor. Os fatos, a natureza e os personagens que servem como objeto de inspiração são captados pelo fotógrafo-narrador que expõe sua interpretação visual e estética do mundo. Captar a natureza deste olhar que registra, e procurar desvendar, através dessas imagens, um pouco do elemento representado, faz parte do trabalho de materialização ou de visualização, através de metáforas, do fotógrafo. A imagem fotográfica, portanto, está impregnada de resíduos do real, não é uma extensão da realidade (ou seja, da ordem metonímica), mas sim uma criação interpretativa que é fruto de um imaginário individual e social.

Walter Benjamin reconhece que a fotografia promoveu uma mudança de grau na qualidade da percepção dos indivíduos e multiplicou as possibilidades de revelação do inconsciente ótico, que pertence a um outro modo de estar no mundo e de entendê-lo. Isto leva a uma compreensão que a percepção, por via do Terceiro Olho pontyano aliada ao Inconsciente Ótico benjaminiano, seria o melhor caminho de se chegar a um novo despertar das sociedades e com isso, seria possível ao fotógrafo revelar um olhar contemporâneo sobre as cidades. E nesta busca inconsciente de fragmentos de pensamento e de memória, o fotógrafo deve desenvolver uma nova forma de experienciar, de perceber e de ver o mundo e a história do mundo com sua câmera, permitindo que aquilo que um dia venha a desaparecer, por sua ação tornar-se-á imagem.

### III. CULTURA: MODELO PARA AS GRANDES NARRATIVAS



Fotomontagem dos panoramas de Salvador

III. 01- Panorama 1860, Foto de Benjamin Mulock

III. 02- Panorama, Foto Adenor Gondim,

III. 03- Abraço à Salvador (expandida), Foto Adenor Gondim

*Essa é a minha cidade e em todas as muitas que andei, eu a revi num detalhe de beleza. Nenhuma assim, tão densa e oleosa. Nenhuma assim, para viver. Nela quero morrer, quando chegar o dia. Para sentir a brisa que vem do mar, ouvir à noite os atabaques e as canções dos marinheiros. A Cidade da Bahia, plantada sobre a montanha, penetrada de mar (Jorge Amado, 2009:65).*

## **1. Esboços para uma discussão sobre Cultura e Contemporaneidade**

O homem utiliza a linguagem como uma das ferramentas imprescindíveis para definir sua humanidade, e por sua vez tomou posse destes universos simbólicos para nomear as coisas e conformar sua visão de mundo. Este caráter simbólico social presente na linguagem leva o sociólogo paulista Renato Ortiz (2008) a compreender a linguagem como um elemento inerente à humanidade, e nela está presente o princípio primário da cultura. Desta forma, o ser social age através de seu discurso para estabelecer relações com outros indivíduos, que juntos comungam tradições, rituais, práticas narrativas e compartilham suas memórias coletivas. Lembra Ortiz que na Antiguidade o belo, a tradição, a memória eram traços da constituição cultural daquelas sociedades, em que o novo era refutado e as sociedades eram distinguidas entre aquelas civilizadas ou bárbaras, estas últimas referentes àqueles povos de línguas e culturas diferentes dos colonizadores.

Para tal discussão é necessária a distinção de dois conceitos, um é de Civilização, de origem alemã e adotado de forma mais restrita pelos integrantes dos Estudos Culturais para aquelas sociedades ditas superiores e modelares, cujo padrão serve para outras culturas imitarem. Sob este entendimento, civilização não se impõe; se copia sem conflito e se dá por diluição, diminuição ou adição. O outro é de Desenvolvimento, que nasceu de uma concepção detalhada historicamente no seio da Modernidade em sociedades urbanas e industriais da Europa e dos Estados Unidos da América sustentadas pela habilidade tecnológica e industrial. Portanto, a ideia de desenvolvimento aliada à de progresso econômico e tecnológico, fortemente influenciada pelas concepções pregadas pelas correntes de pensamento desenvolvimentistas nos anos 40-50 nos Estados Norte Americanos, estabelecerão os parâmetros ou padrões de desenvolvimento dos países considerados mais modernos e os menos modernos.

Sob esta ótica emergem nestas ditas sociedades civilizadas, eurocêntricas e ocidentais, centros culturais e econômicos como modelos a serem seguidos que irradiarão e impulsionarão seus padrões ou produtos culturais para outros países do mundo, criando uma nova concepção de colonização. Esta visão, fará surgir uma ideia de tempo projetada linearmente para o futuro nas sociedades que seguem tais ritmos desenvolvimentistas. Esta concepção de desenvolvimento, entendido como um processo inerente apenas às sociedades modernas e não à toda a humanidade, faz emergir a ideia de países excluídos tanto localizados fora do eixo norte ocidental e daqueles localizados nos blocos hegemônicos, como alguns países europeus que estão à margem deste padrão de desenvolvimento e possivelmente estabelecem outras formas

de relações culturais e sociais. O que se vê nitidamente é a forma como são disseminadas as narrativas produzidas por estes grupos que impõem ou aceitam padrões ideológicos e de escolhas de consumo.

Renato Ortiz ao compreender que a diversidade deve ser tomada como um valor universal ou extensivo a um conjunto de indivíduos conduz a uma reflexão de que o desenvolvimento advindo das questões da modernidade e seus aparatos tecnológicos e industriais não podem ser os condutores do apagamento de memórias culturais e, por isso, defende a preservação de patrimônios e manifestações culturais. Portanto, a atual sociedade deverá respeitar e garantir o direito à diferença aos seus indivíduos e grupos.

Esta ideia de diversidade ou multiculturalismo também está presente no artigo de Sérgio Costa (2009) que concebe a identidade cultural (individual e coletiva) como um conjunto empírico de práticas, tradições, valores que expressam a existência de formas distintas e próprias dos diferentes grupos socioculturais. Sérgio Costa faz um paralelo com as teses das concepções sobre a cultura a partir das concepções dos sujeitos elaboradas por Stuart Hall (que por sua vez se inspirou em Foucault). O sujeito liberal é o cartesiano ou do Iluminismo, um sujeito autorreferido com identidade autocentrada e constituído pela razão e capaz de despregar-se do contexto social. O sujeito comunitarista seria o sujeito sociológico, pois se constitui a partir das relações sociais que estabelece e é imbuído pela transmissão de valores, significados e símbolos culturais, possui uma identidade interior, mas sofre as influências do mundo exterior. O terceiro sujeito em Hall é aquele que não tem identidade permanente ou essencial.

Para os defensores de correntes comunitárias, os indivíduos são seres sociais cujas identidades são moldadas e estruturadas nas relações sociais, nas práticas narrativas comuns da comunidade em que estão imersos, e que, o self é construído por fins que determinam as escolhas e os desejos significativos de contextos culturais compartilhados. A pertença cultural a espaços primários, como família e comunidade, denotará a identidade dos indivíduos e sua auto-identificação. Neste entendimento, a comunidade política ou as instituições políticas têm a função de proteger e estimular a diversidade cultural e reconhecer os direitos de grupos culturais minoritários, portanto, a cultura seria um bem primário e sua diversidade cultural um bem público. Com isso, faz-se sentido que o Estado e as instituições públicas tenham o papel de manter, preservar e criar acervos para que os indivíduos possam recorrer a estes na medida de seus interesses e de suas opções, e formar suas visões de mundo a partir de uma ampla diversidade cultural à sua disposição. Para a autodeterminação da vida e constituição da identidade dos indivíduos é necessário que as culturas e os grupos culturais possam continuar

existindo. É neste momento que a função da fotografia é primordialmente colaborar e incentivar na documentação destes acervos para permitir o acesso às populações fotografadas.

Por outro lado, para os multiculturalistas liberais o cidadão tem liberdade e capacidade de distanciar-se das práticas e das estruturas culturais para poder formar, revisar e reformar suas crenças acerca dos significados e dos planos de vida. Segundo estes não cabe ao estado normatizar um vínculo de pertença a grupos culturais que se coloca acima das escolhas pessoais. Para os mais liberais, Sérgio Costa aponta que as diferenças culturais não têm valor intrínseco, intocável, em que as tradições e repertórios culturais só são valorizados porque conformam referências importantes para as escolhas individuais. Segundo esta corrente a manutenção da diversidade cultural dependerá do reconhecimento que os indivíduos fazem dos repertórios culturais como parte do exercício da autonomia individual.

Para uma abordagem mais aprofundada desta discussão à cerca da cultura enquanto elemento estruturante das narrativas sobre as sociedades, também é importante tecer algumas representações (imagens ou figuras) à cerca do termo Cultura sintetizadas pelo crítico e curador de arte Teixeira Coelho e que confluem numa direção de pontuar a forma como os sujeitos e as correntes de pensamento se posicionam sobre o entendimento da cultura e seus processos. O crítico dá o tom da sua tese sobre as mudanças de visões da Cultura e da Arte, e a revolução do olhar sobre esta última, iniciando seu texto com a frase de um personagem de um filme do diretor francês Jean-Luc Goddard, ao afirmar que “Cultura é regra, arte é exceção”.

Na primeira representação, observa-se como as ideias Iluministas (sec. XVIII) transformaram a sociedade burguesa e influenciaram a concepção de que o caos do mundo deveria ser sublimado pela elevação do espírito através da cultura, pois a revolução francesa trazia um entendimento de que cultura era a soma dos saberes acumulados e transmitidos, a saber conhecimento, crenças, arte, moral, direito, costumes. Aqui nascia um novo homem e era sobre este que a cultura ascendia sobre a sociedade.

Na segunda representação, no período da 2ª guerra mundial, as sociedades necessitavam de um projeto de mundo em que a cultura deveria ser boa, ou seja, esta deveria transformar o social e dirimir as mazelas do sistema burguês, espalhando o desejo de boa consciência para a sociedade, educação, paz, inclusão social, diálogo, e principalmente contribuir para a reforma do homem social. Teixeira Coelho identifica este como um discurso sociológico simplificador do “bom samaritano”, onde as instituições eram repletas de positividade, e seu intuito era promover a reforma do pântano da civilização moderna. Contraditoriamente, ou não, é neste período que vão florescer os elementos que germinaram as bases das duas grandes narrativas da contemporaneidade, de um lado as ideias do Materialismo Histórico (Karl Marx) dos

bolcheviques russos que previam as consequências das divisões de classe, e de outro o Nacional-Socialismo Alemão, que descambou para o Nazismo.

À respeito das narrativas criadas por estes dois sistemas, o linguista brasileiro Luiz Fiorin (1998) aponta que os discursos políticos Nazista e Comunista têm muitas semelhanças em suas estratégias, a diferença básica é que o primeiro se baseia num discurso do passado europeu; o segundo no discurso do futuro para construção de um homem novo. Neles o líder corporifica e encarna a nação, explorando o culto à personalidade e à retórica da liberdade guiando o povo, num falso princípio de que o poder repousa no povo e representa a fonte da divindade. Este tipo de sacralização, fenômeno em que se dá sentido a tudo, a exemplo do apelo ao discurso religioso, tem efeito publicitário sobre o povo. A construção de uma grande narrativa baseada na fé na América Latina representa discursos autoritários com o apoio da população, pois fala da crença como profissão de fé. Fiorin afirma que o limite do discurso do sagrado é a sociedade, pois o poder sempre quer se reproduzir, sacralizar, e opera quando tem amplo apoio político, econômico, e social, principalmente da massa populacional.

É na terceira representação que surge a ideia de que a cultura traria não apenas positivities mas também negatividades. Esta contextualização é inspirada no pensamento dos autores da Escola de Frankfurt ao analisar as consequências da Indústria Cultural, e na ideia de cultura vinculada com a barbárie elaborada por Walter Benjamin, quando ele afirma que todo documento de cultura também é de barbárie, pois toda cultura se fez de certo modo de um crime, um fato contra outros, não há cultura que impeça o crime.

Tal proposição se sustenta na convicção de que diversas sociedades ou grupos étnicos e culturais foram massacrados ou extintos quando da ascensão de um grupo que se fez hegemônico, soterrando qualquer possibilidade de manutenção das narrativas dos vencidos. Assim como previu Benjamin, algumas narrativas presentes nas manifestações tradicionais e típicas de sociedades tradicionais vêm se extinguindo e perdendo seus sentidos nas atuais gerações e modos de vida contemporâneos, é o caso de algumas línguas de origem tupi-guarani, dialetos, cânticos indígenas ou benzeções das rezadeiras.

Esta concepção de cultura baseia-se ainda nas ideias sobre a “Tragédia da Cultura”, do pensamento de George Simmel, que entende a ação descontrolada humana como desintegradora da sua própria natureza. A consequente perda dos sentidos das coisas e a inversão dos objetivos e dos meios conduzirá a um aprofundamento do particular sobre o universal nas sociedades contemporâneas. É neste momento em que a pós-modernidade e todas as consequências trazidas por ela, ou seja, a globalização, a economia, tem conduzido as forças das mudanças tecnológicas atuais, cuja “Origem da Tragédia”, estaria na divisão de trabalho que provocou o

distanciamento ou alongamento da cadeia dos meios de produção entre os sujeitos e os objetos nas grandes cidades, tornando a vida somente possível graças a certas estruturas montadas pelas sociedades industrializadas.

O homem não se ordena à realidade natural do mundo como o animal, antes ele se arranca dela e se contrapõe a ela, exigindo, lutando, violentando e sendo violentado- com este primeiro grande dualismo inicia-se o processo infindável entre o sujeito e o objeto. Este processo encontra sua segunda instância dentro do próprio espírito (Simmel, 2005: 77).

Por Cultura se entende como todo o modo de vida de um povo que se estabelece como uma combinação de elementos com um padrão distinto de organização, onde podem aparecer diferenças. Estas diferenças culturais, que podem existir entre as pessoas e as sociedades, são apresentadas sob a forma do reconhecimento e da atuação de lutas de poder, das disputas em torno do prestígio cultural. A partir das ideias de Pierre Bourdieu sobre os sistemas sociais que deram origem às Estruturas Estruturantes, como o Estado, a Igreja, a Educação, e de como o social age sobre o indivíduo; Teixeira Coelho contextualiza como o Estado age na sociedade e conduz as estruturas de poder ao se identificar com o discurso da cristalização e quintessência da cultura, levando ao entendimento de que cultura não é algo dinâmico e fluido.

É neste momento em que o crítico recusa-se a aceitar a concepção antropológica do termo cultura, traçado pelo britânico Edward Burnett Tylor, pois levou a um entendimento de que cultura é um “espaço” de congelamento, ou como ele chama metaforicamente de “geladeira criônica”, das atividades e ações do homem sobre a terra; onde tudo deverá ser preservado em museus, bibliotecas, galerias. Ao fazer isso, o crítico contesta as ações culturais empenhadas na criação ou resgate de uma Identidade Nacional espelhando-se nas tradições das culturas arcaicas, populares e que, afinal, disseminam a ideia de preservação de algumas culturas em detrimento de outras.

O entendimento da identidade cultural relacionada ao discurso de universal imposto ou de que cultura popular é sinônimo de cultura de Identidade Nacional, tem origens no pensamento de criação de nações unidas e soberanas, onde a unidade era a norma, portanto autoritária sobre as demais. Neste sentido, o termo cultura não se agrega ao significado de campo (agrícola ligado propriamente à terra), e sim à “lâmina do arado” ou ainda a estreme, pois nasce da ideia de repartição e adubação. Já para conceituar e representar a cultura na Contemporaneidade, Teixeira usa a metáfora do navio, que mesmo mantendo um ponto de

referência, percorre seu trajeto à deriva, próprio do dinamismo natural do seu entendimento sobre aquilo a que ele adjetiva como O Cultural, o que permite que as diversidades culturais convivam e dialoguem. Esta proposta tem levado a um fortalecimento da sociedade civil diante do Estado (sociedade política), libertando as pessoas frente à estrutura, e conjugando numa proposição que busca atingir não apenas as necessidades da sociedade, mas os desejos do indivíduo.

Ao tratar da questão da identidade cultural, o teórico cultural e sociólogo jamaicano Stuart Hall (1998:51-58) explica que o processo de criação de identidades se dá a partir das histórias e das memórias contadas sobre as culturas da nação, assim as imagens conectam o passado e o presente das populações e produzem os sentidos de identidade nacional, “devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma ‘comunidade imaginada’: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança”.

A unificação do espaço no mundo globalizado, mediatizado e principalmente conectado levou o homem a novas geografias e espaços sócio-culturais, e como consequência ocorreu um rompimento ou o seu distanciamento com suas raízes, nascendo daí a ideia pós-moderna de cultura que tem conduzido a um entendimento de um novo indivíduo. Este, mesmo mantendo uma relação com o seu “habitat” de origem com suas raízes culturais, é um sujeito fluido que carrega o novo sentido de ser e de ver e viver o mundo. Opondo-se à preocupação em “aculturar-se”, este viaja para todos os lugares acumulando suas formas de ver e vivenciar as diferentes culturas e relações identitárias dos diferentes grupos existentes. Nasce daí a ideia de que o hábito de ver e pensar a cultura mudou e com isso, os programas e as políticas públicas de cultura devem se inspirar e se projetar numa sociedade que se “inventou” na pós-modernidade, passando a entender a Arte como a exceção de um processo do qual a cultura é a regra a ser emancipada.

Tais concepções também encontram abrigo nas ideias do sociólogo e antropólogo francês Denys Cuche, que entende cultura como aquilo que dá unidade à humanidade a partir da sua diversidade referindo-se à capacidade do homem adaptar-se ao seu meio, e de fazer o ambiente se adaptar às suas demandas e necessidades, num contínuo processo de transformação. Por ser um processo mais completo e complexo em que estão envolvidas mudanças, assimilações e difusões, este conceito de aculturação se relaciona à ideia de contatos culturais e designa um movimento de aproximação entre culturas (ad-cultura) e não um movimento de desculturação (a-cultura), diz ele:



Nesta perspectiva, uma cultura dominada não é necessariamente uma cultura alienada, totalmente independente. É uma cultura que, em sua evolução, não pode desconsiderar a cultura dominante (a recíproca também é verdadeira, ainda que em um grau menor), mas que pode resistir em maior ou menor escala à imposição cultural dominante (Cuche, 2012:145).

Desse modo, Denys Cuche define Cultura relacionada aos fenômenos que resultam do contato entre grupos diferentes, que provocam mudanças nos modelos culturais de uns ou mais grupos. Sendo assim, ele distingue Cultura como um processo inconsciente e Identidade Cultural, como necessariamente um processo consciente e atrelado a uma norma de vinculação.

Se a identidade é uma construção social e não um dado, se ela é do âmbito da representação, isto não significa que ela seja uma ilusão que dependeria da subjetividade dos agentes sociais. A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais. A identidade é uma construção que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato (Cuche, 2012: 182).

Seguindo este mesmo percurso, a pesquisadora baiana Renata Pitombo Cidreira resume o conceito de Identidade Cultural como uma modalidade de categorização baseada na diferença cultural e Cultura como possibilidade, diz ela:

Cultura é indissociável da aventura humana e que devemos concebê-la como o lugar da experiência. A experiência do ser humano, por sua vez, deve ser compreendida como abertura, possibilidade e transformação, pois esta é a dinâmica própria do homem na sua vitalidade. Logo, o que tentamos esboçar é a ideia de que a cultura não é do âmbito da identidade ou mesmo da realidade, mas da possibilidade. Assim, é preciso evidenciar a nuance entre cultura e identidade cultural (Cidreira, 2013: 19).

Neste debate relacionado à identidade cultural alguns teóricos dos Estudos Culturais (principalmente Homi Bhabha e Stuart Hall) e de outras escolas latino-americanas apontam que frente ao conflito das dominações e colonizações culturais há elementos de resistência no interior das sociedades. Verifica-se, de certo modo, que diversas manifestações populares, músicas, danças, cantigas, formas de alimentação, costumes, se eternizam, se atualizam e se mantêm vivas de gerações para gerações como forma de resistência. E, por não se afastarem totalmente do convívio com seus antepassados, outras sociedades mantêm o vocabulário, o sotaque de seus pares e a identidade matricial.

Com base nos preceitos de Stuart Hall entende-se que a Indústria Cultural vem incorporando algumas manifestações de cunho altamente popular e regional, que uma vez reformuladas e reintroduzidas na sociedade contemporânea ganham contornos de produto de consumo, porque estão sendo valorizadas pela cultura de massa. Destacam-se, como exemplo, algumas manifestações brasileiras, como carnaval, festas juninas, alguns sambas de roda, reisados, congadas, maculelês, marujadas, bumbas-meu-boi, que se solidificaram ao usar a estética imposta pelos mass media, e vêm ganhando contornos estéticos estilizados para atingir o padrão de consumo global.

Em sua estrutura contraditória, o homem contemporâneo vem buscando alternativas para sublimar as limitações diante da imposição de novas formas de representação das tradições, em que os indivíduos para sobreviver ao império colonialista e civilizacional eurocêntrico-ocidental e para evitar a implosão das culturas tradicionais, mantêm seus laços principalmente ligados à linguagem, às práticas sociais, às narrativas e às memórias. Um destes elementos é o fenômeno denominado, pelo sociólogo argentino Nestor Garcia Canclini, por hibridismos culturais, em que para se manterem vivas certas comunidades culturais se agregam a outras e conservam parte de suas tradições, como um fenômeno de sobrevivência e vem se intensificando com as expansões das sociedades e seus deslocamentos urbanos.

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea,

renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação (Canclini, 2003:284).

Para Homi Bhabha a concepção de hibridismo ou resistência pode ser verificada no sincretismo entre culturas, rituais e processos entre duas ou mais etnias ou grupos culturais distintos. O ritual da Irmandade da Boa Morte, em Cachoeira, na Bahia, retratado pelos fotógrafos Pierre Verger e Adenor Gondim, é um exemplo do sincretismo religioso que teve sua origem na busca pela sobrevivência de um grupo de mulheres negras escravas forçadas a fundir rituais do candomblé ao catolicismo, como forma de luta por suas vidas e de outros escravos e de suas raízes culturais africanas. Atualmente parte deste sentido de sobrevivência se perdeu e muito dos rituais sagrados se tornaram profanos e vendidos como produtos mediatizados e de valor turístico e cultural. Tais preocupações percorrem os caminhos traçados pelos teóricos dos Estudos Culturais, bem como de autores latino-americanos, como esclarece Canclini:

Não se trata, é claro, de retornar às denúncias paranóicas, às concepções conspirativas da história, que acusavam a modernização da cultura massiva e cotidiana de ser um instrumento dos poderosos para explorar mais. A questão é entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz. Há tecnologias de diferentes signos, cada uma com várias possibilidades de desenvolvimento e articulação com as outras. Há setores sociais com capitais culturais e disposições diversas de apropriar-se delas, com sentidos diferentes: a descolação e a hibridação não são iguais para os adolescentes populares que vão às casas públicas de *video games* e para os de classe média e alta que os têm em suas casas. Os sentidos das tecnologias se constroem conforme os modos pelos quais se institucionalizam e se socializam (Canclini, 2003:308).

Portanto, ao percorrer as diferentes concepções sobre civilização, desenvolvimento cultura e seus processos, compreende-se como as sociedades contemporâneas vivenciam na atualidade as crises da linguagem e da experiência. Assim, como ocorreu uma crise política, cultural e filosófica no século XV na passagem da Idade Média, do mundo clássico para a Modernidade renascentista, principalmente decorrente do acúmulo de produção, ocorre uma

crise na passagem da Modernidade para a Contemporânea. Nesta última, vivencia-se um acúmulo e um excedente de informações, e sobre a qual a humanidade não está sabendo usufruir, de fato, todas as benesses do banco de conhecimento que vem sendo implantado. Este período gestou formas de pensamento sobre as narrativas construídas pela polaridade entre burgueses e marxistas, capitalistas e comunistas, direita e esquerda, tradição e modernidade, clássico e popular, que hoje não fazem mais sentido.

Para substituir o foco da polarização do socialismo versus capitalismo, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) realizou uma análise crítica da Modernidade e de suas utopias e antiutopias. Bauman para descrever a sociedade atual, que a denominou “Modernidade Líquida”, se utiliza dos termos “fluidez”, “liquidez” e “leveza” em contrapartida aos conceitos que serviram para caracterizar o que ele chamou por “Modernidade Sólida”, referente ao início da Modernidade, como “fixidez”, “solidez” e “peso”, cuja rigidez na filosofia do “bem universal” para a humanidade impedia os movimentos e as iniciativas individuais de florescer (aos olhos da atual).

Ao descrever esta transição do estado sólido para o líquido, Bauman explica que devido ao impulso modernizante ocorreu um processo de derretimento das crenças e tradições e de tudo aquilo o que tornava a sociedade moderna sólida e estável (família, igreja, escola, estado, política). Outro fator da transição foi a supremacia da estética do consumo sobre a ética do trabalho e por fim, com a invenção da vida digital as comunidades reais tiveram dificuldades de se impor e se manterem. Com isto, verificou-se que não há na atualidade a crença e, por sua vez, a construção de grandes narrativas humanas, aquelas nas quais a humanidade se sustentava.

Por conta de uma complexidade que deriva da flutuação dos processos culturais inspirados na Globalização ou na Sociedade Virtual construída sob seu manto, cujo discurso é a libertação das pessoas frente às estruturas sociais clássicas, vem ocorrendo o aumento da incerteza social por conta do fortalecimento da sociedade civil, ou de indivíduos, diante do poder do Estado (sociedade política). Neste cenário, o capitalismo e a globalização, juntamente com a indústria cultural, criaram um tipo de narrativa eficaz onde o indivíduo sobrepõe-se ao coletivo. Com isso, os ganhos e lucros de uma sociedade pertencem a empresas e não mais às instituições políticas e sociais, o que também fez reverter a busca por religiões e crenças que tratam o ser como o responsável, a partir de sua fé no divino, pelos rumos de sua própria trajetória.

Neste sentido, uma crise cultural e filosófica sem precedentes se manteve justificada pela perda de sentido no coletivo, que é a marca do discurso vitorioso e doutrinário pregado pela indústria do capital sobre o social, que, por sua natureza articulável, molda-se às

circunstâncias do mercado e das sociedades para atingir seus objetivos, arrastando os indivíduos em suas teias e tentáculos conduzindo-os a pensarem conforme suas demandas e necessidades. A fim de estimular a compra e de controlar as vontades, a sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens e, por isso, ela tem de propiciar grandes quantidades de entretenimento e o consumo ilimitado destas.

Por isso, as máquinas fotográficas tornaram este mundo visual possível porque definem a realidade de duas maneiras essenciais ao funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância e manipulação (para os governantes). A produção de imagens propicia igualmente uma ideologia dominante, que reduz a liberdade de opção política, portanto, a mudança social é substituída por uma mudança de imagens. Assim, nos séculos que se seguirão as próximas gerações estarão ancoradas nas bases das narrativas visuais, como já pode se verificar o que vem acontecendo atualmente no avanço das redes sociais baseadas em imagens como o Facebook e Youtube, submergindo as narrativas tradicionais.

A grave crise da experiência narrativa e da linguagem na contemporaneidade tem suas bases na crise geral da humanidade em compreender a era atual, pois ainda não se construiu de fato uma “Teoria da Contemporaneidade”. Até o momento, a Narrativa pós-moderna vem buscando um rumo para tal concepção, mas que não identificou como serão feitas as relações políticas fora da Europa, pois uma teoria de um período histórico não pode ser inerente a um território ou a um povo apenas.

Na atualidade, não há um sistema político ou estético definido, o que existe é um encontro de ideias, algo em expansão, que muitos teóricos como Nietzsche, Marx, Adorno, Benjamin, Merleau-Ponty, Bauman e outros, tentaram sondar para ver além dos limites da transição e captar que outro mundo estava surgindo. Por fim, faz-se necessária uma formação de sentidos e elementos que carecem de definição para uma melhor compreensão do que seria a Contemporaneidade, que parece, em si mesma, só fazendo sentido se, em conexão com a modernidade, ou sua extensão, ou sua ruptura.

Após a leitura destas referências, pode-se compreender a cultura contemporânea parafraseando Teixeira Coelho (2008:102) “como a vida, paradoxal e contraditória” fluida, e sem fronteiras, cujo funcionamento é semelhante a de um caleidoscópio cultural, onde é impossível se verificar a identificação por traços descritores de indivíduos ou grupos únicos ou puros. Nas cidades multiculturais, por exemplo, há uma convivência de identidades contraditórias, onde a sociedade, a depender dos interesses comuns de seus indivíduos, ora desejam integração, ora negam ou referendam certas identidades.

Neste sentido, se torna equivocada a defesa do conceito de culturas puras, originais, ou iniciais, pois a marca das sociedades atuais é a flutuação dos processos culturais e políticos que dependem de uma conjuntura de circunstâncias temporais, espaciais e causais- que tornam as culturas, mais do que culturas híbridas, em culturas flutuantes, livres, móveis, voláteis, cambiantes, líquidas, rígidas ou duras, que em alguns momentos adotam suas próprias políticas de resistência e hegemonia.

Hoje, fala-se na cultura de identidades polifônicas, que representam uma polifonia de vozes presentes num espaço marcado por diversidades culturais, que mantém vivas as múltiplas identidades num estado de tolerância e aceitação do outro e da cultura do outro, pois ela não elimina as identidades regionais e locais; o ser brasileiro, por exemplo, é uma construção de discurso que molda a sua gente. Neste caso, as construções narrativas passaram a compreender a negação do desejo da integração, da resistência, da criação de entidades transnacionais, como consequência, ocorreu a ressurgência de identidades locais, que negam a manutenção de identidades nacionais, os patriotismos se diluem e são rejeitados. Este modelo ao mesmo tempo em que aceita a rigidez das identidades culturais revela as fragilidades destas, pois existe no seio das sociedades dinâmicas movimentos cíclicos e periódicos que estimulam a coexistência da mistura oculta e de camadas de semiose e simbiose.

Em síntese, isto leva a um entendimento da cultura contemporânea como diversa mas não classificável, a exemplo da proposta de se distinguir a cultura popular da cultura erudita, da cultura nordestina da sulista, ou europeia. Os povos e grupos étnicos afirmam-se identitariamente em torno das culturas e das narrativas que os mantêm unidos até o momento em que elas deixam de fazer sentido. Ser contemporâneo é viver os conceitos da contemporaneidade e possuir um pensamento de mundo libertário e multicultural. Um artista que vive na contemporaneidade, por exemplo, não se apresenta como nordestino ou paulista, assim como não se autointitula um artista europeu, ele é artista e ponto final, mesmo irradiando traços culturais que se convencionaram nas regiões das quais se origina.

Ao se classificar algo ou alguém segmenta-se como num ato de etiquetar e colocar em exposição nas prateleiras dos supermercados, e isto contraria a política transgressora das artes. Pois, a Contemporaneidade e, principalmente, as mídias virtuais, ao romperem a ideia de fronteiras, espaço e tempo esfacelaram o conceito de sujeito coletivo, pois o local pode não ser indicativo do modo como se pensa ou se é, pois as diversas maneiras de se estar no mundo se ampliaram. Deve-se levar esta concepção para a Estética que procurou abolir a ideia de “estilos” à concepção contemporânea de Arte, que hoje atrela-se às diferentes experiências estéticas que os indivíduos mantêm com os objetos e os fenômenos artísticos. Assim, também as narrativas

tradicionais convivem com as modernas narrativas, fazendo existir uma convivência entre os diferentes tipos de narradores na contemporaneidade.

## **2. Brasil e as imagens das cidades: a soma de universos complementares**

A busca de uma compreensão de um universo cultural e social do Brasil contemporâneo encontra-se na soma de diversos universos complementares uma possível resposta. Por existir em função da mítica “tropicalidade”, o brasileiro vive em torno de um ritmo sacral que leva de forma ritualizada a beleza do corpo e a sua relação com o mundo mítico. Isto se justifica pela forte presença dos elementos mágicos-messiânicos representados pelo ritual índio, o sebastianismo português e a magia negra, acrescentados a outros pela variedade de elementos heterogêneos dos imigrantes em constante fluxo ao país.

O filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser, vê como resultado desta sintetização de diversas culturas seculares a possibilidade de que estaria sendo gerado nas terras brasileiras um projeto de criação de uma obra universal. Tal argumento se baseia principalmente na força das medidas estéticas determinadas pela cultura de um homem que empresta sentido novo à vida, de forma lúdica, digna, e criadora. No entanto, Flusser avisa que isto só se concretizará quando o brasileiro brotar raízes em seu próprio solo e superar as diferenças que existem em sua sociedade, permitindo assim o aparecimento da sua verdadeira maneira de ser e descobrir as suas reais potencialidades. Por este motivo, Flusser coloca o Brasil numa posição de país aprisionado no curso da história dos períodos da colonização e amarrado à ideia fixa no eterno retorno; nos brancos o desejo de retornar à Europa, nos negros à África e nos índios às matas. O que levou os brasileiros a terem na Europa e nos Estados Unidos a imagem de centros irradiadores de influências e de modelos civilizacionais; o que permitiu um processo, à margem da sua consciência, de manipulação e exploração.

Tal discurso hegemônico nasceu da definição cultural brasileira como receptora de influências da cultura europeia, acoplada à necessidade de esquecimento dos elementos das culturas indígena e africana, que apenas ressaltariam o suposto atraso cultural de um passado que precisava ser superado. Isto foi resultado de um período pombalino que impôs a cultura e língua portuguesa lusitana nos solos coloniais, com a consequente proibição dos diversos dialetos, inclusive, na gestação de uma língua eminentemente brasileira, as Línguas Gerais. Com esta imposição ditatorial dos preceitos de modernização, o Brasil deixou de ser um projeto civilizacional promissor, para se transformar em cópia mal acabada de um mundo em declínio. O que poderia ter sido o início de uma perfeita conjunção de elementos, o Brasil se tornou um

importador de ideias mas, ao mesmo tempo, com a força da potência a qual subverte, também se tornou um aglutinador e transformador das mesmas, ganhando aos poucos feições próprias que se ajustaram à realidade social.

Por estes motivos, há uma burguesia oligárquica conservadora que se mantém secularmente no poder e que força grande parte da população, de maioria negra e pobre, a viver num estado similar ao do período colonial, de intolerável miséria, de fome, de doenças, de insegurança, desemprego, e principalmente desamparo, injustiça e diferenças sociais. Para a manutenção deste *status quo* foi criado um discurso opressor cuja imagem baseou-se em narrativas que retratavam a população brasileira num clima de pacífica mistura de etnias, numa mítica cordialidade disfarçada e fulgurante festividade, seja no carnaval ou no futebol.

Este quadro do Brasil flusseriano encontra amparo na reflexão que Teixeira Coelho faz da cultura do país, que tem por características ser arcaica, móvel e flutuante. Para isto, se utiliza da metáfora da lata de lixo para explicar que no país ainda se mantém os restos das práticas superadas da história universal, cuja justificativa é tornar-se “réplica” de seu modelo civilizacional. Portanto, a cultura brasileira se mantém arcaica e impermeável às ideias de uma contemporaneidade ou pós-modernidade, necessitando avançar, segundo aquilo a que Nietzsche (2011:239) definiu como o peso de uma civilização romana, e que deveria seguir ativa e livre diante de todos os povos e, assim, inscrever sua própria narrativa.

Passos neste sentido foram dados durante o processo de redemocratização do Brasil no fim dos anos 70 quando a cultura brasileira também entrou num ritmo democratizante com trânsitos para o contemporâneo no final do milênio para o novo século. Naquele momento, começava a abrir espaço o discurso do multiculturalismo, contrário ao discurso da representação oitocentista do Brasil anunciada a partir do romantismo de José de Alencar, que ao buscar uma “Identidade Nacional” não repercutia a troca cultural do povo miscigenado e colocava lado a lado o negro, o branco, o índio, porém, separados, com desfalque da representação negra.

Ao criar a identidade associada metaforicamente a uma planta tropical (que não possui raízes profundas), os nacionalistas também não deixaram ver a cultura de massa, a cultura popular (da maioria), que foi tratada como sub-cultura ou folclórica. Com isso, iniciou-se a luta para resistir e manter heróis, memórias e relatos, cujo entendimento era democratizar para passar a ser cultural resgatando os grupos étnicos e sociais para homogeneizar os grupos distintos.

No Brasil contemporâneo vive-se a tentativa democrática de reiterar a polifonia cultural, onde grupos esquerdistas tentam manter a cultura como resistência, cuja fragilidade é ser pouco



resistente e muito sensível às mudanças. Neste contexto, como visto anteriormente, as culturas populares têm sua importância porque continuam gerações e após gerações a cultura das tradições, e para se imporem frente ao esfacelamento contínuo estimulam o uso das narrativas de existência sob bases numa racionalidade diferenciada, distinta da lógica ocidental e que, por isso mesmo, situam-se à margem dela. Assim, faz nascer uma ideia de projeção para o futuro sem necessariamente desistir do passado, onde tudo faz parte da mesma existência, pois os humanos não são de uma geração espontânea, e sim de uma sucessão de gerações, hereditárias, geneticamente e culturalmente.

O Brasil como unidade territorial e política é uma criação do século XIX, e por sua vez a imagem do país de uma confluência étnica idealizada fez parte de um projeto de mundo que nasceu junto com a invenção da fotografia, quando nos séculos XIX e XX ocorreu um “redescobrimento” da América, é o que descreve Ângela Magalhães (2004:21), pois muitos fotógrafos traçaram caminhos comuns na busca de representar as sociedades do novo mundo, tornando a fotografia como ferramenta científica e materialista para comprovação das ideias positivistas e naturalistas da época. Nesta mesma época começa a se disseminar a ideia de cidades modernas inspiradas na Paris da Belle Époque (1870/1914) marcadas pela mudança de cenários e comportamentos. No entanto, as cidades deste período ainda mantinham traços medievais, com umas pequenas casas nos montes, ruelas sem calçamentos ou saneamento e a disseminação de doenças, cuja contradição fez nascer nos artistas e poetas da época uma complexidade de sintomas contrários ao projeto civilizacional moderno, composto de sentimentos de medo, repugnância e horror.

Segundo Walter Benjamin, Baudelaire construiu uma descrição metafórica e amplificada sobre a Paris que se transformava e surgia sob uma luz crepuscular despertando para os problemas da cidade, pontuando *As Flores do Mal* como o primeiro livro a usar na poesia palavras urbanas, além das prosaicas (Benjamin, 1975,100). Utilizando-se de elementos alegóricos em seus textos, o poeta criticou a imagem de lamento e horror perante a decadência do tradicional e dos valores; da urgência do pensar perante a violência nihilista da experiência moderna; e criou uma poética lírica sobre a cidade cujo percurso era realizado pela figura do flâneur, fruto da ociosidade. O fotógrafo Nadar descreve essa atuação de Baudelaire como o passo do poeta “saqueando” a cidade nas suas deambulações em busca de rimas, evidenciada no trecho em que identifica o rosto da modernidade: “O espetáculo da vida mundana e dos milhares de existências sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade- a dos criminosos e das mulheres amancebadas, tornam e só precisamos abrir nossos olhos para descobrir o nosso heroísmo” (Baudelaire apud Benjamin, 1975:80).

A imagem alegórica da Modernidade a partir do ângulo de visão dos artistas da época, tomava como referência as figuras do povo e as escórias produzidas por este novo mundo, indo do trapeiro ao poeta. O que fez emergir uma narrativa de desprezo pela burguesia (que silenciava ao que deveria ser feito), em contraste com a apresentação da natureza heroica dos personagens urbanos, como: o flâneur, o apache, o dandy, o trapeiro, o fotógrafo; pois o herói moderno representa num drama trágico os papéis cujos os indivíduos são levados a viverem em áreas pobres e degradantes nos centros urbanos.

Neste cenário, a figura do cisne, um ser quebradiço e transparente como o vidro, representava o símbolo de fragilidade do movimento ou da paralização, que promovia a desesperança em relação ao que viria com o luto e a debilidade. Já o velho representava a resignação com a luta do dia-a-dia, cujas preocupações de voltar ao trabalho, mesmo depois da velhice, não o abandonaram; por outro lado as anciãs eram os únicos habitantes espiritualizados que mantiveram reservas contra a cidade grande. Sobre esta descrição das classes populares, Alan Sekula sugere que existe na narrativa fotográfica uma separação da retórica empiricamente fundamentada da retórica espiritual, ele aponta isto ao analisar a obra de Francis Hine em que detecta que todos os seus personagens são colocados no papel de vítimas, conotando a dignidade do oprimido, mas ao mesmo tempo ele pontua que:

Em qualquer situação política, a celebração da humanidade abstracta transforma-se na celebração da dignidade da vítima passiva. Este é o resultado final da apropriação da imagem fotográfica para fins políticos liberais. Concede-se aos oprimidos uma falsa condição de sujeitos quando esta condição só pode ser garantida de dentro nos seus próprios termos (Sekula in Trachtenberg, 2013:409).

### **3. Salvador: uma utópica narrativa visual sobre a “Lisboa dos Trópicos”**

No começo do mundo, um majestoso pássaro de plumas brancas saiu do centro do universo à procura de um paraíso para pousar, já cansado de voar por dias e noites avistou o local que buscava, porém caiu exausto e morreu. No local onde seu coração bateu pela última vez abriu-se uma profunda depressão que as águas do mar invadiram, já suas longas asas transformaram-se em praias. Assim, nasceu a mítica região do Recôncavo Baiano, que sedia as origens da Bahia e do Brasil.

Paralela a esta lenda indígena tupinambá, a história dos primórdios da grande narrativa brasileira foi relatada por Gabriel Soares de Souza (senhor de engenho na Bahia em 1569), pelo jesuíta Simão de Vasconcellos (provincial e reitor dos colégios da Bahia e do Rio de Janeiro) e depois transformada em versos pelo frei e poeta Santa Rita Durão em 1781 no livro *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*. Ela começa no Recôncavo Baiano, mais especificamente nas águas do Rio Paraguaçu, em que em suas margens habitava a tribo canibal Tubinambá. Nela vivia aquela que viria a se transformar na grande “mãe” da nação, a índia “Guaibimpará” (mar grande), filha do cacique Taparica, batizada em 30 de julho de 1528 em Saint-Malo/França como Catarina Álvares Paraguaçu (1495 -1583). Ela casou-se oficialmente com o náufrago português Diogo Álvares Correia, conhecido como Caramuru (filho do fogo ou do trovão, ou ainda peixe moreia) e considerado “pai biológico” do Brasil.

Natural de Viana do Castelo, Portugal, Diogo foi um dos primeiros portugueses a se estabelecerem na Bahia por volta de 1509, acredita-se que ele só não foi devorado pela tribo porque disparou uma arma e matou uma ave ou por ter sido encontrado com suas roupas encharcadas e cobertas de sargaços. Caramuru, aproveitando de grande prestígio entre a tribo, aprendeu os costumes e línguas dos nativos, servindo de ponte entre os portugueses, franceses e habitantes locais a fim de prover caravelas com homens, animais e armas para colonizar a Bahia.

Os dois formaram a primeira família cristã documentada do Brasil, juntos tiveram quatro filhos e ele mais 16 com outras indígenas. Seus descendentes, que podem chegar a 50 milhões, deram início ao grande empreendimento de colonização em terras brasileiras estabelecendo como marca uma mistura de elementos étnicos e culturais.

Aos poucos, os portugueses foram se fixando nas terras habitadas pelos índios das nações tupinambás e tupiniquins expulsando-os e os exterminando gradualmente, para finalmente estabelecer na Bahia uma cidade fortaleza que seria a sede do Governo-Geral Português na colônia americana. Além de desempenhar um papel estratégico na defesa e expansão do domínio lusitano, a capital deste território batizada em 1549 inicialmente como São Salvador da Baía de Todos os Santos, foi o centro do desenvolvimento econômico, cultural e político da colônia que teve como objetivo centralizar as ações da maior metrópole na América naqueles tempos e facilitar as transações comerciais com a África e o Oriente.

Salvador foi taticamente edificada sobre uma colina implantada em acrópole, dominando uma imensa baía em ponto central da costa brasileira, onde o conjunto urbanístico e arquitetônico do centro histórico está contido numa poligonal e representa um dos mais

importantes exemplares do urbanismo ultramarino português. A paisagem distingue-se em dois planos, a da cidade alta e da cidade baixa, formada basicamente por edifícios monumentais da arquitetura religiosa, civil e militar dos séculos XVI ao XIX. Sendo as funções administrativas e residenciais, no alto, e o porto e o comércio à beira mar, apresentando grupos de construções e espaços que permitem a leitura do modelo das cidades fundadas pelos lusitanos, azulejadas e marcadas por alguns traços italianos, como nas construções do século XVIII em estilo rococó.

Mesmo com a transferência da capital do Brasil para o Rio de Janeiro em 1763, a cidade dos soteropolitanos, como são chamados aqueles nascidos em Salvador<sup>1</sup>, manteve sua importância, reforçada pela abertura dos portos em 1808. Sua relação comercial e cultural com a costa ocidental da África foi alimentada pelo tráfico cruel e desumano de escravos provenientes de nações negras, em troca principalmente de cacau, fumo e cachaça. No século XVII, em função das lutas contra os holandeses que invadiram e destruíram a cidade, Salvador foi reconstruída pelos portugueses, tornando-se uma espécie de réplica de Lisboa, que representava o triunfo do povo lusitano no novo mundo.

Assim como a Paris do início do século XIX e outras grandes cidades que acompanharam o processo de modernização implantada pela burguesia em anseio aos progressos capitalistas, a cidade de Salvador promoveu quase um século depois um redesenho de sua estrutura urbana. Advinda da evolução das técnicas, principalmente da luz elétrica, das tomadas de decisões políticas e dos interesses privados do início do século XX, a remodelação ocorreu sem um adequado planejamento, desconsiderando os patrimônios históricos e humanísticos e as necessidades das populações mais carenciadas.

Numa outra reviravolta na paisagem histórica, sobretudo, quando perdeu importância para as novas áreas de expansão urbana, deixando de ser o local de atenção do poder público e de interesse da aristocracia, a partir de 1960 o centro antigo, mesmo tendo sido tombado como patrimônio brasileiro e inscrito na lista do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Mundiais para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) entre 1938 e 1945, sofreu uma progressiva degradação da área. Como resultado, os imóveis ficaram em ruínas; uma parte da população pobre ocupou vários prédios abandonados e a outra foi removida para periferias e encostas dos morros a residirem em habitações precariamente auto-construídas (favelas).

Apesar de tamanha importância, não se sabe ao certo qual foi a primeira imagem daguerriotypada da cidade de Salvador, que segundo a pesquisadora Maria Sampaio (in Alves, 2006:13) poderia ter sido a primeira do Brasil. Porque, segundo ela, o abade Louis Compte em

---

<sup>1</sup> Soterópolis vem do grego soterós, "salvador", mais polis, "cidade"; cidade do Salvador

1840 estava munido do aparelho de daguerreótipo quando aportou a bordo do navio escola L'Orientale em Salvador, antes de seguir para o Rio de Janeiro na histórica volta ao mundo com objetivos de registrar fotograficamente as paisagens. A fotografia havia aberto um processo de grandes revoluções no universo artístico, cultural, intelectual e ao chegar ao Brasil, depois de cinco meses de sua apresentação em Paris, fez implodir a noção de tempo e espaço no imaginário popular, conforme ilustra o Jornal do Comércio deste período:

É preciso ter visto a cousa com os seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de 9 minutos, o chafariz do Largo do Paço, a Praça, o Peixe e todos os objetos circunstantes se achavam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista (Jornal do Comércio apud Antunes, 2009).



III. 01- Panorama 1860, Foto de Benjamin Mulock, Fonte: <http://www.bahia-turismo.com/salvador/antiga/panorama-mulock.htm>

Ao certo é que os primeiros daguerreótipos chegaram em Salvador no ano de 1849, e diversos foram os tipos de fotógrafos que realizaram imagens na cidade no século XIX. Além dos brasileiros, os estrangeiros fixados eram especializados em sua grande maioria em retratos, já os viajantes estrangeiros não fixados faziam imagens documentais. Com isso, foram realizadas uma grande variedade de fotografias, cuja procura maior pelos serviços destes profissionais era para encomendas de retratos de indivíduos ou de famílias abastadas; reprodução da natureza, incluindo paisagens para fins turísticos ou documentais, como o panorama realizado por Benjamim Mulock (foto III-01), que veio ao Brasil na década de 1860 a serviço de uma companhia inglesa de construção de estradas de ferro; e por fim, encomendas de registros de eventos para consumo interno ou cenas históricas.

Dos diversos cartões-postais ou *carte de visite*<sup>2</sup> dois chamam a atenção pelo caráter de definição de uma imagem que se construía da cidade por meio da fotografia e que não se

---

<sup>2</sup> *Carte de visite* (em português: cartão de visita) antigo formato de apresentação de fotografias, patenteado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri em 1854. De tamanho diminuto (9,5 x 6 cm), a foto, geralmente revelada pela técnica de impressão em albumina, era colada em um cartão de papel rígido um pouco maior (10 x 6,5 cm aproximadamente). Popularizou a arte do retrato durante a década de 1860 ao conferir ao fotografado



Foto III-04: Carte de visite Rio Vermelho, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM, RBC-1232

localizam no hemisfério central da cidade Alta e Baixa como era de costume. Esta referencialidade geográfica se refletiu também na história da arte no Brasil que só acontecia nos centros e dependia destes como geradores de informação e divulgação da produção artística. O primeiro é uma carte de

visite (foto III-04) pintada à mão do Rio Vermelho em que uma mulher branca, cujos cabelos longos e escuros estão enfeitados com flores. Ela lança ao observador/fotógrafo um olhar sensual com uma leve inclinação dos seus olhos de baixo para cima, e aparece de braços desnudos abraçando uma imagem em “fotomontagem” em plano aberto da praia com os casarios e vegetação ao fundo, onde há embarcações no mar e diversas pessoas vestidas na praia e nos barcos.

Nesta *carte* pela ênfase dada à figura da mulher em plano médio, ressalta-se a identificação da cidade com o gênero feminino, ademais, por sua postura e do contorno da foto pintado com um efeito decorativo natalino percebe-se uma nítida conotação da cidade e da mulher como produtos de consumo e de “convite” aos homens. Isto expõe os primórdios da metáfora do corpo da mulher baiana em simbiose com a cidade, e seu turismo, com a sensualidade. Esta representação sutil da sensualidade difere e muito do que se tornaram os cartões postais da década de 80 e posteriormente os produtos publicitários de turismo que relacionam a corporalidade do baiano num clichê que extrai a dignidade nas construções imaginárias de sua identidade e coloca em evidência um produto de sexo exposto à venda, que até hoje se perpetuam.

A segunda (foto III-05) é um cartão postal em plano aberto da Praia da Boa Viagem em 15/05/1906 em que do lado direito vêm-se casarios e uma igreja em estilo colonial, ao centro

---

o *status* de distinção e representação social. Como padrão universal, o *carte-de-visite* era trocado entre familiares, amigos e colecionadores do mundo todo, já que cabia em uma envelope de carta comum. Apesar de seu sucesso, o cartão de visita foi aos poucos suplantado pelo formato conhecido como *carte cabinet* (em português: cartão gabinete), surgido na década de 1870, tecnicamente igual ao antecessor, embora com dimensões maiores.





Foto III-05: Cartão postal Praia da Boa Viagem, Arq. His. Mum. Salvador/FGM RBC-0964

em perspectiva linear a linha férrea conduz até o mar. Sete postes, que parecem ser de iluminação, erguem-se verticalmente assim como cinco coqueiros abrem seus galhos preenchendo parte do céu, numa mensagem premonitória de que a cidade se expandirá vertiginosamente.

Cerca de cinco pessoas localizadas à distância, se misturam diminuídas na paisagem, destas um homem e duas mulheres carregam objetos na cabeça, costume do tempo da escravidão em que os negros eram tratados como animais de carga e obrigados a carregar todos os tipos de mercadorias e produtos para os seus senhores, demasiadamente registrados por Pierre Verger já na década de 40.

Interessante é a descrição feita pelo emissor Alfonso que descreve a cidade como “acanhada, escura e de ruas estreitas”. O que causa um certo estranhamento, pois dadas as devidas proporções do tempo histórico e de impressão individual que cada cidade exerce para as pessoas e de como estas se modificam em cada época, tal relato difere e muito da visão da cidade e da imagem cantada, narrada, pintada e fotografada por diversos artistas e intelectuais. Especialmente Benjamin Mulock (apud Wanderley, 2017), que afirma: “eu nunca vi um lugar que me agradasse tanto à primeira vista. A cidade alonga-se pela Baía, de forma crescente. A orla é alta e as casas erguem-se umas sobre as outras, misturando-se com a vegetação dominada por bananeiras e coqueiros, tudo tão verde”; e de Charles Darwin que, durante sua passagem

pela cidade em 1836, observou em seu diário que os prédios, especialmente os edifícios religiosos, eram construídos em um estilo arquitetônico peculiar e um tanto fantástico, todos brancos lavados. Observou também, que era um desafio tentar descrever o belo efeito do sol brilhante, com o céu azul, sobre os edifícios brancos envoltos pela vegetação. Por fim, relatou:

In the last walk I took, I stopped again and again to gaze on such beauties, & tried to fix for ever in my mind, an impression which at the time I knew must sooner or later fade away. The forms of the Orange tree, the Cocoa nut, the Palms, the Mango, the Banana, will remain clear & separate, but the thousand beauties which unite them all into one perfect scene, must perish: yet they will leave, like a tale heard in childhood, a picture full of indistinct, but most beautiful figures. (Darwin, 1986:417/8)

Tradução livre:

Na última caminhada que fiz, parei de novo e de novo para contemplar tais belezas, e tentei conservar para sempre em minha mente, uma impressão que na época eu sabia que mais cedo ou mais tarde desapareceria. As formas da laranjeira, da castanha de cacau, das palmas, da manga, da banana permanecerão claras e separadas, mas as mil belezas que as unem em uma cena perfeita devem perecer; contudo, elas partem como um conto ouvido na infância, um quadro cheio de figuras indistintas, mas as mais bonitas.

Os primeiros registros fotográficos mantinham as características dos desenhos, gravuras e aquarelas da paisagem brasileira em panorâmicas ou planos abertos com ênfase na paisagem. Nas fotos de retrato os artistas e pesquisadores representavam a ideia do “outro” conectadas com as ideologias eurocêntricas e positivistas, cujas marcas foram deixadas pelo período colonial. Numa pesquisa realizada em 1935 por Donald Pierson de um total de 1.511 fotografias catalogadas 73,2% eram de pessoas brancas, 24,9% de mulatos e 7% de pretos, todos em sua maioria do gênero masculino (Olszewski, 1989:63). Assim como ocorrera em relação aos povos asiáticos, do pacífico e os africanos, alguns grupos, como negros e indígenas, eram frequentemente apresentados com a ideia de exótico e suas religiões politeístas relacionadas com um estranhamento demonizador presente no discurso das pregações judaico-cristãs. Talvez



as explicações para tais constatações sejam encontradas nas palavras do pesquisador baiano Cid Teixeira:

Assim, nós fomos pensados, projetados, imaginados, realizados para sermos um prolongamento europeu, para sermos um bairro de Lisboa transportado para os trópicos. Paralelamente a esta situação – por razões e circunstâncias – fomos também o principal porto de ingresso da grande diáspora africana para o novo mundo. Então, éramos por fatalidades histórico-geomorfológicas o maior grupamento europeu

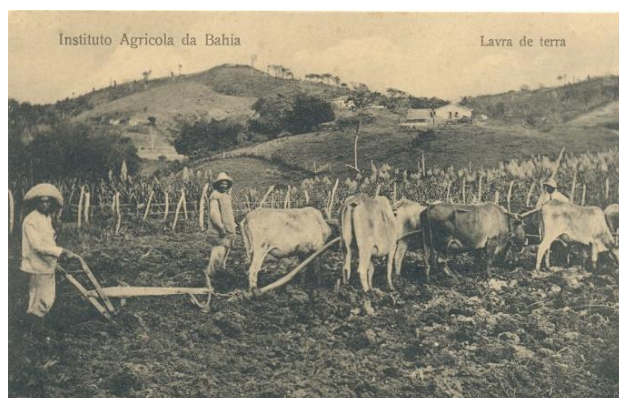


Foto III-06: Instituto Agrícola, lavra da terra, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM RBC-1448



Foto III-07: Instituto Agrícola, fabricação de farinha, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM RBC-1454



Foto III-08: Aguadores na Cidade – Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM RBC 1899



Foto III-09: Atracadouro, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM RBC 0485



Foto III-10: Cartão Postal Ladeira da Barra, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM RBC-0252



Foto III-11: Caminho do Rio Vermelho, Mata Escura, Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM RBC-1236

fora da Europa e o maior agrupamento africano fora d'África (Teixeira, 1996:12).

O negro, desde o Romantismo até o século XIX, era representado como figura pitoresca e a fotografia dará continuidade a esta imagem não o apresentando com personalidade própria ou identificações individuais, mas genéricas, como crioulo ou trabalhador, especialmente quando focava-o trabalhando como escravo e serviçal (fotos III-06 a III-11), ou dentro dos estúdios em trajes típicos. Junto com abacaxis ou tabuleiros, o negro foi fotografado como exposição das qualidades exóticas da Bahia, como afirma Carlos Eugênio Marcondes de Moura (apud Olszewski, 1989: 62): “Os que nada tinham, os que não eram donos de sua determinação e de sua liberdade, os escravos, por exemplo, e que quando fotografados apenas retratavam a dominação (ama-de-leite, negra do tabuleiro, os ambulantes à serviço de seus senhores)”.

Por outro lado, a fotografia representava um momento muito íntimo, do indivíduo com a sua própria imagem e com o desejo de ser imortalizado, conduzindo, inclusive, a um diálogo entre o passado, o presente e o futuro, entre o que a pessoa já foi e o que se tornou, exibindo as transformações, os ganhos, as perdas. Mas o que se vê nestes casos, é uma exposição de rostos, desconhecidos para a história, que em muitas ocasiões eram usados como complemento de uma composição e idealização por exemplo, como representação do continente africano nas Américas. Boris Kossoy destacará que entre outros fotógrafos, Rodolf Lindermann buscava na Bahia, “nos ex-escravos do Império a temática ideal para a divulgação do “exotismo” brasileiro no exterior” (apud Olszewski, 1989:62).

A continuidade deste pensamento se dará até meados do século XX, quando os veículos de comunicação exibiam fotorreportagens no estilo da que José Medeiros e Arlindo Silva realizaram para a revista O Cruzeiro, de 15 de setembro de 1951, com o título: *As noivas dos deuses sanguinários*, em que a chamada descreve: “É esta reportagem que ora publicamos, realizada pelos dois únicos jornalistas brasileiros que até hoje assistiram às práticas secretas da religião negra professada na Bahia que vem revelar, ao mundo civilizado, a estranha história das noivas dos deuses sanguinários” (apud Coster, 2007:15).

Portanto, pode-se afirmar que a escravidão contra a população negra no Brasil e todas as suas consequências perduraram mais de 400 anos, cuja ideologia conviveu harmonicamente com o mundo civilizado, moderno e intelectualmente capacitado do século XX. Em algumas exceções, quando as imagens eram a pedido destes que já gozavam de liberdade e trajavam suas melhores roupas (ou emprestadas), nos retratos “oficiais”, o negro foi também fotografado conforme lhe ensinaram tomando como base os códigos da ideologia em vigor, que para ascender socialmente deveria usar os mecanismos da classe dominante. A fotografia passou a

ser usada como um instrumento de anseio à ascensão social onde se demonstrava respeitabilidade e conformismo, mas principalmente se exibia um esforço de promoção social para ostentar ingenuamente atributos do branco dominador.

A ruptura com esta visualidade clássica será iniciada com os movimentos estéticos realismo, pictorialismo e modernismo, que irão produzir muitas vistas urbanas de forma expressiva e espiritual, servindo de matriz para a configuração de um novo repertório, onde a fotografia será um dos símbolos dessa modernidade. A sociedade dominante no Brasil, agrária e escravocrata, ainda cultuava padrões e valores estéticos arcaicos, puramente acadêmicos, já ultrapassados, que só seriam questionados e combatidos com a Semana de Arte Moderna de 1922. É com a divulgação do Manifesto Antropófago<sup>3</sup>, escrito em 1928 por Oswald de Andrade, que começa a se espalhar a ideia de inversão da lógica colonial, que propunha "deglutir" e se apropriar dos temas dos conquistadores, e "digeri-los" sob a forma de uma arte tipicamente brasileira com novos olhos, ou seja "ver com os olhos livres" a realidade (Oswald, 2011:65).

O movimento antropofágico; que estava em comum compasso com a vanguarda modernista europeia e seguia um movimento de volta às origens "primitivas" em torno da busca da expressividade "ingênuas" das artes tribais e de um retorno ao passado primitivo; deu início à criação utópica e transgressora de um novo e surpreendente mundo, cheio de deuses dependentes de manifestações da natureza e de inspiração nas vivências de volta a um passado ancestral, em que a mãe/mulher, como Catarina Paraguaçu, seria a responsável não por gerar um indivíduo, mas a nação, o chamado "Matriarcado de Pindorama" (Oswald, 2011:73).

Lentamente, membros da vanguarda intelectual e artística foram construindo um discurso da auto-representação da nação brasileira como síntese da mistura étnica, cujas representações foram assumindo novas ressignificações e perdendo gradativamente a carga de estranheza, a exemplo do samba, da capoeira e do candomblé, que anteriormente eram refutados e reprimidos e passaram a ser tratados como símbolos nacionais. Apresentando estes elementos como sagrados, de forte relação nostálgica com o divino, e passível de contemplação.

O que se viu no entanto, na Bahia é que, diferentemente da literatura, o processo de amadurecimento e absorção das linguagens modernas pelos artistas plásticos foi mais lento e só chegou à capital com uma defasagem de mais de 20 anos. No final da década de 30 e início da década de 40 a produção artística modernista, mais especificamente a literatura amadiana de inspiração surrealista, fez nascer nos trópicos uma imagem de uma cidade utópica e mitificada.

---

<sup>3</sup> A antropofagia cultural foi o processo utilizado para a "deglutição" das insurreições colocadas comumente como antagonistas: "o nacional versus o internacional", "o rural versus o urbano", "o industrial versus o artesanal", "o irracional versus o racional", "o país subdesenvolvido, mas industrializado".

A cidade serviu de motivo de inspiração para artistas de diversos países que viam nela a possibilidade de viverem uma eterna festa dionisiaca num verdadeiro estado de sonho e embriaguez. Local para o qual muitos artistas europeus se dirigiram no intuito de fugir das atrocidades da 2ª guerra mundial e de produzirem com originalidade e distante daquela paleta de cinza do velho mundo, que havia se ancorado numa Europa moribunda, impregnada de preceitos racionais e possessivos. Estes buscavam na cidade contato com objetos e elementos ritualísticos desejando reviver aspectos que pareciam ter perdido, como: “expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica” (Gombricht 1999:563), religando-se à fonte primordial da energia do homem através das necessidades instintivas do corpo e do espírito.

A partir de meados da década de 1940 impulsionadas pelo acentuado crescimento urbano e econômico, e a descoberta de petróleo na região do Recôncavo Baiano, ocorreram intensas modificações nas estruturas socioeconômicas, políticas e culturais. O que deu início a um novo processo de modernização na capital Salvador e no interior, um ambiente de dimensões arcaicas, o que foi encarado como um novo momento civilizatório, ou seja “o recôncavo civiliza-se, no sentido de que se moderniza; por outro lado, entretanto, pelo mesmo motivo, ele se descaracteriza” (Costa Pinto, 1958:176).

Em consequência disto, diversos artistas da primeira geração modernista; como Jorge Amado, Dorival Caymmi, Odorico Tavares, Caribé, Mário Cravo Jr. e fotógrafos modernistas inspirados pelo fotoclubismo, como Diomedes Gramacho, Trajano Dias, Voltaire Fraga, Anízio Carvalho contrários às reformas desenvolvimentistas, elevaram Salvador como tema constante de suas obras. Nestas a temática girava em torno de um pacto sobre as questões locais e regionais com ênfase no esquema pictórico que convocava um retorno às raízes culturais da identidade nordestina, valorizando a cultura popular e afro descendente e recusando à universalidade. Tal postura de defesa às construções arquitetônicas remanescentes de um passado colonial eram contraditórias com relação ao pensamento de libertação de uma estrutura escravagista, mas combinavam com os preceitos de defesa de projetos arquitetônicos considerados “bens materiais” e históricos pelo Instituto do Patrimônio Humanístico e Artístico Nacional (IPHAN).

Seguindo este compasso e influenciado pelas decisões estratégicas da UNESCO, de difundir programas e projetos ligados à documentação e preservação de tradições em vias de extinção num mundo pós-guerra, o Governo de Getúlio Vargas durante as décadas de 40 e 50 investe na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Para dotar-se de mecanismos de conhecimento da diversidade continental e motivados pela ânsia de auto definição da identidade

brasileira e do reconhecimento de si próprios enquanto nação, instituiu-se "uma 'política de documentação fotográfica' das manifestações culturais, históricas e artísticas, populares e eruditas, edificadas e não edificadas que constituíam a identidade do Brasil e, por conseguinte, formariam através da iconografia uma visão do seu patrimônio" (Turazzi apud Segala, 2005). Por este motivo, e para efetuar o registro obrigatório da carteira de trabalho e de registro geral, nesta época muitos brasileiros tiveram a oportunidade de sair em fotos pela primeira vez, o que elevou os usos da fotografia, inclusive, no interior com a chegada de muitos fotógrafos munidos de cumprir tais propósitos, exemplo disto foi vivenciado por Adenor Gondim e sua família que atuaram na época neste ramo com o Estúdio Gondim.

É neste instante que a fotografia, com o auxílio de revistas ilustradas com ênfase no fotojornalismo como O Cruzeiro e Realidade, passou a colaborar na apresentação da identidade e principalmente na construção de narrativas visuais da cultura brasileira em que se buscava o encontro com as raízes da nação, expandindo o mercado de trabalho às custas das verbas oficiais, cujo objetivo era recompor a sua paisagem memoriográfica.

Atraídos por este novo mundo que se abria, os franceses Marcel Gautherot, Jean Manzon e Pierre Verger aportam em águas brasileiras com princípios editoriais vanguardistas e passam a estimular a noção de foto ensaio relacionada à produção, distribuição e consagração de bens simbólicos. Estes fotógrafos estrangeiros, através de sequências narrativas de fotos articuladas com a informação e a beleza da imagem, "descobriram" uma nova visualidade do ser brasileiro, que a partir de um novo ângulo de visão passaram a mostrar um país que era até então desconhecido do grande público, neste sentido construiu-se a ideia de que o repórter fotográfico tinha o poder de enxergar mais.

Como na época do "achamento" do Brasil quando chegaram, os portugueses classificaram equivocadamente os diferentes povos que já habitavam as terras numa única nomenclatura - indígena, com estes processos esquizofrênicos de se encontrar uma chave identificatória para um povo das dimensões territoriais e culturais do país, um outro equívoco estava por se iniciar. Todo este processo não pode, portanto, ser definido como uma auto-representação do brasileiro, uma vez que não foram as populações que deliberadamente se auto reconheceram nestes "padrões" de definição identitária, e sim um mecanismo articulado e estrategicamente planejado e dotado de diferentes olhares e discursos políticos.

Por outro lado, tais ações trouxeram alguns benefícios para a reflexão sobre a realidade destas populações, principalmente àquelas remotamente afastadas das discussões e dos benefícios sociais, políticos e econômicos. As manifestações culturais e religiosas, a vida, o cotidiano das populações pobres, e a decadência da periferia antes não passavam de temas

folclóricos tratados nos livros e meios de comunicação embasados num discurso progressista e coronelialista. Com a ação destes fotógrafos, rompeu-se a maneira de olhar para as cidades e suas populações, cuja maioria negra e pobre vivia à margem de uma sociedade marcada pela cultura oligárquica e ainda carregada dos preceitos do período colonial.

Muitas destas imagens, que serviram de atributos visuais e de diagnósticos dos agrupamentos culturais e étnicos no Brasil, passaram a ter, inclusive, propósitos distintos dos quais lhes deram origem. Em alguns momentos foram usados como espelho ou anteparo para uma possível análise de autoafirmação ou refutação dos indivíduos que foram socialmente agrupados em territórios regionais politicamente e economicamente definidos. Em outros casos, alguns destes “perfis” encontrados, mais do que unir, serviram para fundar mais barreiras e divisões provocadas por discursos racistas e separatistas alimentando não só divisões sociais, mas regionais e étnicas. A exemplo da oposição simbólica estabelecida entre o Sul futurístico, moderno, trabalhador e o Nordeste do passado, da tradição, do atraso e da preguiça.

Cultura afro-baiana é uma expressão que costuma aplicar-se a uma definição estreita da cultura, centrada em torno da prática e dos símbolos do sistema religioso afro-brasileiro. (...) Mas não se adaptaram e, na verdade, ainda não se adaptam a diversos subgrupos da população negra, que percebem essa célebre cultura afro-baiana como uma camisa-de-força (Sansone, 2003:115).

O Estado da Bahia, que já se relacionava com o contexto territorializado voltado para a sua capital, Salvador, (Bahia se tornou sinônimo da capital), e a extensão que envolve a região do Recôncavo, deu início a um processo de autodefinição e busca de identidade ligada à cultura afro-brasileira. Com isso, os processos de transmissão do conhecimento e de afirmação de identidade a partir da religião dos afrodescendentes foi bastante explorada por pensadores e expoentes, como Pierre Verger, Roger Bastide e Agostinho da Silva, que, segundo Lívio Sansone, compartilhavam de uma mesma visão em relação à importância da África e de uma nova forma de enxergá-la, cada um com seu ponto de vista particular.

A fotografia do negro, no século XIX, preocupou-se em registrar atributos étnicos, principalmente físicos. Nos anos 50, Salvador passava por um processo que o historiador e antopólogo baiano Antonio Risério (1980) descreve como de “reafricanização”, construído em grande parte pelo movimento negro, principalmente pelos blocos afro e pela primeira geração de artistas e intelectuais modernistas. A corporalidade negra torna-se um dos componentes



ressaltados na nova identidade que se configura, a da “nova cultura negra baiana” (Aguilar, 2008:82).

Distante da imagem produzida nos primórdios da história fotográfica, e acompanhando uma narrativa de reconhecimento dos movimentos e das lutas negras, o registro destes fotografos começou a apresentar o baiano como um indivíduo com identidade, fundando a imagem de uma população negra ativa, viril, empoderada, que fala de si com orgulho e beleza. Com isso, a mudança de percepção para os ritos espirituais religiosos ajudou a construir uma visualidade sobre a capital soteropolitana, cuja obra expressa o inconsciente do mundo mítico e das novas ressignificações culturais com forte presença do divino. O clima de misticismo, que evoca o retorno às origens, é um dos principais temas das imagens fotográficas sobre a cidade, na qual o afrodescendente é o principal elemento fotográfico. Esta atitude poderia ser justificada por aquilo a que Flusser considerou como “dominância do elemento negro e na recessividade dos demais na cidade, que se manifesta tão forte, poderosa e resistente a toda tentativa de dominação, que rompe com a cultura pseudo-histórica” (Flusser, 1998:134).

Esta dominância além de se remeter ao caráter histórico pela luta de resistência e sobrevivência étnica e cultural dos afrodescendentes, também se refere à quantidade de negros trazidos à força nos navios negreiros, conforme relatam dados do livro *O Negro na Bahia: um ensaio clássico sobre a escravidão*, de Luiz Vianna Filho (2008:152-163); cuja base de dados principal é a tese de Pierre Verger *Fluxo e Refluxo*; onde o autor relata que no ano de 1775 havia na Bahia 18.338 negros, 4.324 pardos e 10.720 brancos de uma população total de 33.686 habitantes. Calcula-se em cinco mil por ano de um total de um milhão e cem mil o número de sequestrados da África para a Bahia em quatro séculos, a cifra desta diáspora é aproximada, pois não há dados precisos. O que leva Antonio Risério, baseado em outros autores que o antecederam como o sociólogo pernambucano Gilberto Freire, a afirmar que a cultura baiana é mestiça, sincrética e particularizada com remoto substrato ameríndio.

A relação com o tempo também é um outro marco de resistência da cultura do baiano, pois a leveza com que se relaciona com a vida, cujo tempo parece correr devagar; seja na fala arrastada ou no molejo do seu andar; o levou a ser conhecido equivocadamente de preguiçoso. A preguiça foi uma forma pejorativa para descrever a resistência do baiano ao ritmo do trabalho forçado escravo imposto pelo colonizador, reflexo dos sintomas de um mundo embrutecido pela potência civilizacional. O que o baiano incorporou foi uma forma de compreensão de vida, percebida por seus antepassados negros e índios, de contemplação, tédio e ócio. Como consequência, o instrumento que faz o soteropolitano andar mais compassado não é o relógio e

sim os tambores do axé, que dão o tom do ritmo da vida na cidade, o que conflui para uma possível explicação da eloquência criativa do povo baiano.

Esta temporalidade ligada ao viver no presente implica em intensificar cada momento vivido pelo simples prazer de viver, o que inclui o envolvimento com a cultura, os ritos, a música. Esta relação com o tempo associado ao ócio é circular, distinta da lógica neoliberal relacionada com a descartabilidade e linearidade, o que não implica uma negação do passado e do futuro, e sim uma busca da intensidade do momento presente onde o passado tem um valor relacionado à lembrança, às tradições, às experiências, o respeito à ancestralidade ou ao sentido empregado ao eterno retorno.

Nas artes, em princípios dos anos 60, começa a apontar a segunda geração de artistas modernistas com caminhos para o contemporâneo que pretendia divulgar uma expressão estética com características universais, a partir da internacionalização das técnicas e poéticas de vanguarda na produção pictórica baiana, a exemplo da arte conceitual, sobre a qual a obra passa a ser reflexiva. Liderados por Calazans Neto, Sante Scaldaferrri e Juarez Paraíso, este grupo propôs a divulgação e o intercâmbio dos ideais propagados pelo concretismo, neoconcretismo e a tropicália, principalmente durante a realização das Bienais de Artes Plásticas da Bahia, cuja intenção era obter espaço, totalmente dominado pela geração dos artistas modernistas da primeira geração. O grupo propunha também promover o encontro com linguagens e artistas de outras regiões, além de provocar uma saída para a produção artística e intelectual centrada no eixo Rio-São Paulo.

Entretanto; da mesma forma como ocorrera no Sul uma tentativa de impedir esta nova proposta artística de criar asas, e por ser característica do baiano ser hostil às propostas de mudanças tanto políticas quanto culturais; o grupo encabeçado por Mário Cravo Jr. com apoio de outros artistas de sua geração como Jorge Amado, alinhando-se à ideologia do prefeito Antônio Carlos Magalhães (ACM) e temeroso a perder o espaço do mercado das artes, promoveu ações para impedir o florescimento de uma cultura jovem e de vanguarda (Arcanjo, 2010).

A partir desta aproximação, os primeiros modernos se constituem como uma espécie de nicho, tendo acesso direto aos canais de comunicação com o governo, sendo considerados como os representantes oficiais e legítimos dos artistas e intelectuais baianos, consolidando uma relação dialética de concessões e benesses, cuja síntese seria o estrangulamento dos canais de comunicação entre o Estado, os intelectuais e os artistas baianos que não pertenciam ao nicho (Silva, 2010:54).



Neste cenário, sobre a sombra de uma política ditatorial e de impedimento à liberdade artística e cultural, a situação da produção artística na Bahia continuou provinciana e defasada mantendo-se fortes laços com a construção de uma identidade regionalista que se manteve tutelada pelo mercado estatal, que afinal, ajudou a legitimar o lugar da cultura política e social dominante e a exploração econômica. Por sua vez, a fotografia manteve uma insistência do olhar sobre a imagem de Salvador que ficou canonizada desde os princípios modernistas, principalmente chancelada pela visualidade criada por Pierre Verger.

Outro momento marcante na cultura de Salvador, o chamado Movimento Tropicalista ocorrido no final dos anos 60, teve sua base na agregação das formas universais da modernidade e na construção da ideia de país pluridentitário ligado a uma civilização contemporânea, cosmopolita e de massas. Este grupo efêmero; formado pelos músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé que durou dois anos, conseguiu sintetizar de forma intuitiva diferentes vertentes culturais e étnicas, apresentando o brasileiro, e mais especificamente, o baiano, com uma identidade universal. As ideias tropicalistas alinhavam-se à cultura hippie norte americana e ao rock das guitarras elétricas congregadas aos aspectos das raízes culturais do Brasil, adquirindo comportamentos e estéticas incompreendidos por grande parte da população brasileira ao se contrapor ao sistema repressor da ditadura no Brasil e principalmente aos preceitos ilusionistas de consumo da sociedade capitalista e do rigoroso sistema tecnocrático.

No entanto, na década de 70, inspirados nestas últimas gerações vanguardistas e sem abandonar os preceitos da primeira geração, uma nova leva de fotógrafos; encabeçada por Adenor Gondim, Célia Aguiar, Maria Sampaio e Aristides Alves; se espalhou cobrindo todos os cantos do estado em cores ou em preto e branco. Estes aderiram às novas formas de viver rompendo-se tabus e aliando-se aos novos recursos fotográficos, principalmente após a difusão comercial das cores na fotografia, inaugurando alguns importantes movimentos fotográficos. Fundamental, neste processo foi a participação de Ângela Magalhães e Nádia Pelegrino à frente da direção do Núcleo de Fotografia na Funarte, que movimentavam o cenário fotográfico nacional realizando exposições e debates que apontavam os novos caminhos e estabelecia uma rede de contatos entre fotógrafos do Norte e Nordeste, a exemplo da semana nacional de fotografia.

Inicia-se assim uma incessante captura da intensa luz e de todas as cores que fizeram de Salvador um ambiente formado por uma alucinante variedade de matizes e de diversas fontes

de luz, cuja explicação pode estar em sua geografia especialmente recôncava<sup>4</sup>, onde o sol teima em não se pôr. Por ser banhada pelo mar e pelos rios que deságuam na baía, dá-se um ambiente de intensa e variada luz que a torna um lugar deslumbrante, que salta os olhos a cada curva nas íngremes ladeiras, permitindo o sobressalto de estonteante beleza. Difícil descrever o que os olhos não podem falar, e que apenas a fotografia conseguiu se aproximar. Esta luz resultou num azul do mar indefinível, no dourado precioso das igrejas e colorido dos casarios, no brilho acinzentado dos paralelepípedos, na rica gama de tons de pele e da vegetação, e no colorido afro da vestimenta de sua população, além de uma grande variedade de produtos multicores vendidos nas feiras populares. Somando-se a isso, a diversidade ambiental, cultural e religiosa, o que a torna uma das cidades mais emblemáticas para a fotografia, que segundo diversos fotógrafos como Mário Cravo Neto tem uma luz única e muito forte o que remete à descrição feita no século XIX por Charles Darwin.

Nisso, Salvador foi se transformando num cenário de resistência por meio da estética de rompimento e do vigor anárquico e criativo dos artistas que marcaram as linguagens artísticas da época e das manifestações autênticas com seu caráter eclético, simultaneamente místico e político. A cultura destes “novos baianos” se apresentava como alternativa às imposições do esquema opressor usando como armas formas de inserção marginais à sociedade como a contracultura e o altruísmo comunitário que tinham como espaço de interlocução e resistência ambientes como o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), dirigido por Rolland Schaffner; a Jornada de Cinema de Guido Araújo e o Teatro Vila Velha, comandado por João Augusto.

A revivificação do imaginário hedonista e cultural provocou uma nova migração de artistas e intelectuais a aportarem nas areias quentes e águas mornas das praias de Salvador, como Baby Consuelo e Vinícius de Moraes, que se juntaram aos que aqui já estavam. Roque Pinto (2001) ao estudar o uso turístico da “baianidade”, aponta a expressão “idéia de Bahia” como “genuína e idiossincrática”, constantemente adjetivada como “mítica, atemporal, praieira e festeira”. Para ilustrar esta “terra prometida”, que tinha o Porto da Barra como referência, o escritor e curador Diógenes Moura, descreve no artigo *A lenda do barato total* este clima de liberdade cultural, social e sexual:

Na época do lindo sonho delirante, o Porto da Barra, em Salvador, na Bahia, era a casa de todos nós. Uma pequena enseada em forma de lua

---

<sup>4</sup> O termo, dicionarizado como brasileirismo, tem como sinônimo descrito no Dicionário Aurélio apenas *recôncavo*, na acepção de “extensa e fértil região da Bahia” e deriva da situação geográfica, em torno da Baía de Todos os Santos, que guarda grande riqueza cultural e histórica. Muitos estudiosos, porém, atribuem o termo ao princípio físico da ótica, em referência à concavidade da região, explicando o termo “recôncavo”.

crescente onde tudo era possível, nos fazia os mais felizes dos mortais, ali, onde alguém poderia sair nu do mar e aquele corpo ao sol era a mais poética das mensagens da natureza. Paz e amor para todos. O último baseado do dia sempre era a preparação para que pudéssemos aplaudir o pôr-do-sol. Foram tantos os personagens inesquecíveis, presentes e imaginários. De Jack Kerouac a Baudelaire. De Jimmy Hendrix a Gibran Khalil Gibran. De Marquinhos Rebu a Raimunda Nonata do Sacramento, a moça pobre do bairro do Curuzu que descia a rampa com seu porte de ébano em direção às areias e de lá voou para as passarelas de Milão e Paris, e voltou Luana de Noailles, a condessa. Os amigos dos amigos eram os nossos amigos e nada fazíamos a não ser viver, viver e viver naquele Porto da Barra. Apenas isso sempre foi muito. Tomávamos mandrix com água de coco para beijarmos a boca vermelha da psicologia no barato total que eram nossos dias. Assim passamos os anos 70 e o início de 1980. Indo e vindo do Porto da Barra, um lugar tão histórico quanto um acarajé ou como a mão estendida do poeta Castro Alves, na praça que leva seu nome, à beira da Baía de Todos os Santos... (Moura, 2016:93).

Os artistas se identificavam com o desejo de uma massa e mais especificamente com o movimento afrodescendente que queria ocupar os espaços, e viram no carnaval a melhor forma de reapresentação desta retomada e de protesto contra o racismo, a desigualdade e a exclusão social. Exemplo disto ocorreu no Carnaval de 74, quando o bloco Afro Ilê Aiyê deu início a um outro processo de reafirmação através da festa com o renascimento dos afoxés como os Filhos de Gandhi, que buscavam promover valores estéticos e políticos ligados a origem étnica. Esta “reafirmação” representou a ressonância da nova configuração da luta contra o racismo em todo o país encabeçada por várias organizações negras reunidas em torno do Movimento Negro Unificado (MNU) que debatia o “mito da democracia racial” (Alberti, 2005:1).

Com o tempo, a política do turismo aliada à lógica de indústria cultural e de entretenimento se apropriou destes elementos simbólicos que passaram a ser gestados como uma economia do lúdico (Miguez de Oliveira, 2000), intimamente atrelada ao projeto de modernização capitalista do então governador e homem forte, mitificado, e temido da Bahia, Antônio Carlos Magalhães, que contou com o apoio dos empresários baianos e de uma parcela dos artistas locais. O escritor Jorge Amado chegou a declarar numa carta de 1969, publicada

em 21 de julho de 2007 no Correio da Bahia (de propriedade da família de ACM), que o “Mestre Antônio (...) era um monstro mitológico na voz do povo, a transformar a cidade” (in Arcanjo, 2010:53).

Com isso, a cultura a partir da centralidade em torno de Salvador passou a ser concebida como um importante capital para o desenvolvimento econômico do estado e aos poucos, a “baianidade” relacionada ao “Axé Music” começou a ser descoberta como atração turística lucrativa. Isto tinha por objetivo, a implementação de suas políticas culturais de uma “reinvenção” estratégica da identidade baiana, fundando em sua capital Salvador uma indústria cultural massiva de um monopólio artístico que trará consequências desastrosas para toda uma riqueza cultural do Estado. Fazendo surgir uma estrutura cultural de poder baseada na estratégia de uso do discurso da democracia racial e da vida popular ‘autêntica’, que a elite se utilizou para controlar a produção ideológica e manter seu status, ao mesmo tempo deter a cultura. Tal estratégia foi consolidada e disseminada persuasivamente pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural.

Este teve um efeito no imaginário nacional similar à produção da consciência nacional, que aos olhos de Araújo Pinho (1998:1) foi “baseada em representações construídas de povo e da autenticidade cultural que definiu um aparelho de interpretação e definição de uma realidade social cruel e violenta, magicamente transformada em festiva e auto-emulativa”. Por outro lado, territorializando o sentido cultural de um estado das dimensões da Bahia em torno de uma única região fez surgir uma ideia de geografia que não entrou na cabeça do sertanejo, por exemplo quando anuncia: - “eu vou para a Bahia” ao mencionar que vai à Salvador, indicando no sentido de validade do nome o que prevalece na Bahia é sua capital por girar em torno de si também as ações administrativas do governo, portanto, a capital é a representação do Estado.

Por estes motivos, mas principalmente por possuir uma impressionante beleza natural, cultural e arquitetônica, Salvador tornou-se o segundo destino turístico mais procurado no Brasil. Entretanto, como qualquer outra grande metrópole brasileira, a cidade sofre com o crescimento desordenado, a desigualdade social, com o turismo sexual, desemprego, violência e problemas ambientais. Possui a nona maior concentração de aglomerados subnormais (favelas) entre os municípios do Brasil (quase 100), algumas dessas moradias dividem a paisagem urbana com as de perfis luxuosos diametralmente opostos.

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE-2016) apontou a cidade de Salvador como o quarto município mais populoso do Brasil, com cerca de 3 milhões de habitantes, cujos contrastes são tão grandes que seu IDH é levemente maior que o do Brasil, mas dependendo do bairro ou região pode se reduzir a níveis da África ou se elevar a níveis da

Europa. Como consequência desta desigualdade, Salvador aparece como a oitava capital mais violenta do país e a 17ª entre as cidades do mundo, onde os bairros periféricos são os de piores índices provocados pelo tráfico de drogas.

Segundo dados do Censo Brasileiro de 2010, a região metropolitana de Salvador apresenta, em sua maioria, uma população autodeclarada negra ou parda (51,7%), colocando Salvador como o centro cultural afro-brasileiro. A população branca representa 18,9%, amarela 1,3% e índios 0,3%. Entretanto, estudos genéticos realizados em 2015, utilizando marcadores genéticos de ancestralidade, encontraram composições diferentes das autodeclaradas citadas acima, sendo 50,5% de ancestralidade africana, 43,4% de ancestralidade europeia e 5,8% de ancestralidade indígenas (Costa, 2015). Esses resultados genéticos parecem mais fidedigno com o modelo de colonização escravocrata europeia, o que permite deduzir que existe uma ausência de conhecimento da identidade da população atual relacionada com sua ancestralidade.

Salvador em termos de religião é conhecida pelo sincretismo religioso, onde o catolicismo convive junto ao candomblé. No entanto, dados do mesmo censo sobre a religião da população contrapõem tal realidade que a tornou famosa, pois os números indicam que se declararam católicos (58,74%), sem religião (18,14%), protestantes (15,13%) e espíritas (2,53%). A partir destes dados há que se questionar onde estariam os praticantes do candomblé e seus 1.165 terreiros cadastrados e informados pela Prefeitura da Cidade? e os 14% de indígenas? Tais índices evidenciam uma marca na cidade que ainda está encoberta de preconceito e racismo velados, onde uma grande parcela de sua população desconhece de fato suas origens ancestrais ou não se afirma como pertencentes a um grupo étnico ou religioso, o que pode ser justificado pela intolerância religiosa e a discriminação com os cultos de origem africana, fazendo com que os praticantes do candomblé tenham vergonha em se assumirem publicamente adeptos desta religião consagrada. A constituição identitária desta população não se enxerga ou renega enfaticamente uma outra parcela fundamental de sua formação, que é a indígena, cuja imagem foi construída em sua relação com as margens da sociedade, ou seja, nas matas, que a cada dia estão se extinguindo. Portanto, se levantam dúvidas sobre o suposto mito da igualdade e respeito racial como marca na cidade.

Esta cultura de imposição de uma identidade única para a Bahia, segundo Albino Rubim (2007), representou a quebra das relações plurais e democráticas com a diversidade da sociedade, o que abafou outras formas diversas de cultura. Jocélia Aguiar em sua dissertação, mencionando os argumentos de Roque Pinto, afirma que a Bahia foi reimaginada “em torno da ‘reinvenção’ da África, portanto, passou a ser concebida por alguns autores como construção

simbólica e ideológica atrelada à idéia de “democracia racial” nela embutida e o potencial efeito “racialista” (Aguiar, 2008:29).

Por sua vez Pinto argumenta que esta “idéia de Bahia” desenvolve-se após a década de 1970, com a presença ostensiva de “atores e agências” no cenário baiano, quais sejam: o governo nos níveis estadual e municipal, por meio da Bahiatursa (órgão oficial de turismo do Estado da Bahia) e a Emtursa (órgão de turismo oficial da cidade de Salvador), e os setores publicitário, turístico e de lazer, que lançaram publicações locais voltadas para estimular o turismo, a exemplo da revista Viver Bahia, editada pela Bahiatursa, proporcionando naqueles que produziam fotografia nas décadas de 70 e 80 um olhar turístico sobre a cidade.

Não se trata, aqui, de discutir e demonstrar historicamente um conceito de “baianidade” ou as identidades baianas em suas múltiplas formulações e ocorrências, mas de examinar como a fotografia participou desse processo de auto-representação e construção de imagem da Bahia, que foi posteriormente apropriada pelos dirigentes políticos e os beneficiários das redes de comunicação, de comércio e turismo. Acima de tudo, há uma necessidade de verificar se o fotógrafo tem consciência que participa deste processo de construção do imaginário identitário corroborando ou não com a narrativa hegemônica.

A imagem canonizada de Salvador, e sua extensão a Bahia, que se mantém até hoje foi definida em 1930 e disseminada principalmente pela primeira geração modernista representada nas canções oníricas de Dorival Caymmi e no mundo delirante que Jorge Amado construiu em sua obra, criando personagens como Jubiabá e Gabriela Cravo e Canela que “representa a mistura entre o prazer e a auto descrição do brasileiro” trazidas ao grande público pelas narrativas das telenovelas da Rede Globo. Portanto, há que se questionar sobre o papel da fotografia frente às novas discussões e propostas temáticas que se atualizaram desde então. De um projeto idealizado de uma Lisboa dos Trópicos a uma Roma Negra, onde estaria presente na fotografia baiana atual o desenvolvimento espontâneo da cidade conduzida por sua população? Quais as razões das novas temáticas típicas da contemporaneidade serem sub exploradas pelos fotógrafos que a registram? Talvez Antonio Risério aponte algumas prováveis hipóteses para estas questões:

O que se articulou aqui foi uma cultura de caráter estruturalmente lusitano mas ‘afrolatinos’, uma formação sociocultural fundada essencialmente no modelo ocidental de civilização, em sua variante ibérica, tendo a língua portuguesa – o Português do Brasil – como a tecnologia central de pensamento e comunicação e profundamente subvertida e transformada, em todos os seus aspectos e instâncias – da

linguagem à moral, do sexo à estética, da família à religião-, pelos influxos de bantos, jejes e nagôs. É recorrente nestes textos a idéia de uma Bahia eterna, verdadeira, profunda, o que passa a mostrar em suas imagens era até então desconhecida do grande público (Risério, 2004:448).

#### IV. ACHADOS 1: A POÉTICA URBANA DE SALVADOR E A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR VERGERIANO



Foto IV-01: Autorretrato, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

*O Espetáculo na Bahia está nas ruas. Nos anos 40, eram calmas e agradáveis. Lugar de passeio e de reuniões amigáveis e polidas, em vez de passagem congestionada de gente empurrada, apressada, atarefada, cheia dos automóveis barulhentos de hoje em dia. Nestas ruas era constante o*

*desfile de pessoas que levavam toda sorte de coisas sobre a cabeça: flores naturais ou artificiais, mesas com os pés para cima, caixões, tábuas, pilhas de caixas de sapato ou de cestos, enquanto os manequins dos alfaiates, confinados em casa, passavam seu tempo olhando curiosamente pela janela. Não faltava também gente que dormia, a qualquer hora do dia, em posições muitas vezes acrobáticas. Esta sabedoria e este gozo do ócio foram expressos num pequeno poema de Ascenso Ferreira...(Verger, 2002:41)*



## 1. Formas de olhar, encontrar e tocar a Bahia

Levado em 1946 para a Bahia pelos braços de Jubiabá, personagem criado por Jorge Amado para representar o povo soteropolitano, e pelo olhar fascinado do sociólogo francês Roger Bastide, Pierre Verger (1902-1996) figurou na Bahia como um prometeu libertador. Ele trazia consigo os olhos do mundo e o fogo da sabedoria, para transmitir parte de sua consciência aos mortais que aqui tanto amou. Como um messias-libertador fez de suas imagens narrativas sobre os filhos do céu e da terra que aqui residiam, já às futuras gerações de fotógrafos deixou conselhos e um imenso legado visual sobre a cidade e seus personagens, muitos dos quais verdadeiros titãs, cujo perfil buscava relacionar com as figuras do livro *Jubiabá*.

Sua história começa em Paris quando o jovem filho de família burguesa europeia vivia como um flâneur deambulando por lugares banais como as galerias parisienses, vitrines de bric-à-bracs, parques abandonados, espaços arquiteturais ameaçados de desaparecerem, que ao se sensibilizar com as ruínas urbanas passa a ostentar uma crítica fulminante ao triunfalismo moderno. Numa prática similar a dos surrealistas e a do fotógrafo Atget, Verger recusa o mapa oficial da cidade e vai em busca de experiências e de lugares distintos daqueles que seu padrão social exhibia, a exemplo dos bares de influência negra, que ele descreve da seguinte forma:

Foi em Paris, na década de 30. Comecei a freqüentar um lugar chamado Bal Nègre, uma espécie de bar onde se reuniam negros da África e das Antilhas, gente pobre, trabalhadores imigrados que deviam enfrentar no dia-a-dia o histórico preconceito europeu contra as pessoas de cor. Eles, no entanto, dançavam e cantavam a noite toda, ao som do maior batuque. A atmosfera de alegria e descontração era total, completamente diversa do mundo infestado de formalidades inúteis onde eu nascera e vivera até então. Quando conheci o Bal Nègre, tive uma certeza: eu era um deles. Fui reencontrar esse mesmo clima quando cheguei na Bahia, e ele foi um dos fatores importantes que determinaram minha opção de viver aqui (Verger in Pellegrini, 2011).

Em 1932 depois de deixar para trás toda a fortuna da herança da família<sup>5</sup> dos negócios de gráfica e papeis, Verger sai como viajante em fuga numa viagem à procura de experiências

---

<sup>5</sup> Filho de pais belgas radicados na França Pierre era o mais novo entre os três filhos do casal e viveu a perda de toda a família, primeiro o irmão Louis em 1914, no ano seguinte o pai, depois seu irmão Jean, em 1929 na África, e por último a mãe que morreu em 1932.

que a Paris burguesa não lhe dava mais, e conduzido pelo espírito trágico e niilista a que Nietzsche (2011:21) se referia, em “o mundo, a vida não pode nos satisfazer completamente” tinha apenas a morte e sua Rolleiflex como companheiras. Sua saída da Europa em meio à guerra que se iniciara, coincide com a decisão de conhecer o mundo antes de dar cabo de sua vida em 10 anos, assumindo uma outra identidade sob pseudônimo de Mr. Lensman. O objetivo de um suicídio planejado será atingido apenas metaforicamente ao ser rebatizado na religião do candomblé na África, em 1953, renascendo com um novo nome - Fatumbi (nascido de novo graças ao Ifá), rompendo finalmente com o nomadismo ao dar início a um novo projeto de vida em Salvador na Bahia, longe da cidade que o devorava.

Eu me pus a viajar, não tanto pelo desejo de fazer pesquisas etnográficas e trazer comigo reportagens, mas pela necessidade de me distanciar, de libertar-me e fugir do meio onde havia vivido até então e cujos preconceitos e regras de conduta não me tomaram feliz [...]. Eu procurava o meu caminho fora da vida traçada pela minha família (Verger in Silva, 2009:229).

Anos antes desta viagem que não teria mais retorno, Verger viveu o apogeu das vanguardas artísticas europeias em especial as experiências dos grupos dos surrealistas, dos etnólogos do Musée du Trocadero, mais tarde Musée de l'Homme (Museu do Homem), e dos artistas gráficos ligados ao Nouvelle Vision Fotográfica francesa. Para a pesquisadora Cláudia Pôssa o elo entre estas tendências que atraíam Verger residia no debate sobre a função da imagem enquanto discurso sobre o outro.

Nas viagens, Verger, fotograficamente, alargava seu olhar, consolidava a comunhão com a cultura local, expressava sua admiração pela diferença e sublinhava a dignidade dos povos mais simples. Como se por meio das fotos existisse uma busca de contato com o Outro, que viria a constituir um traço do seu estilo pessoal (Pôssa, 2007:7).

Mesmo Verger não tendo aderido oficialmente a qualquer movimento, há uma marca surrealista relacionada com o grupo dissidente ligado a Jacques Prévert presente em sua obra. O enquadramento e contorno angular com um jogo de vazios e volumes em muitas de suas imagens das ruas de Salvador contrasta com a luz de inspiração surrealista das propostas do movimento quando começaram a revelar as ruas de Paris. Aqui a percepção se baseia na imaginação e no mundo onírico em contraposição às teorizações que davam ênfase à realidade

e na marca da presença do homem. Segundo Pôssa, em diversas imagens de Verger relacionadas a este estilo pode-se identificar:

A presença de um pessimismo produtivo, da valorização operativa do cotidiano, da busca da beleza convulsiva, do acaso objetivo e da adivinhação, (...) a abolição dos limites entre arte e vida, entre objetos e acontecimentos, entre o intencional e o fortuito, entre o profissional e o amador, entre o nobre e o vulgar (Pôssa, 2007:2).

Em torno de Prévert também circulava um grupo de teatro militante de esquerda chamado Groupe Octobre, que também foi fundamental para a visão crítica da sociedade e a concepção estética de Verger. Outra forma de aproximação dele com as aspirações do Surrealismo, segundo Washington Luis Lima Drummond foi através dos textos de Walter Benjamin, cuja tese ele fundamenta da seguinte maneira: “esta passagem de Benjamin pela Paris dos romances de Breton e Aragon foi irreversível no seu trajeto intelectual. Ele colocou as obsessões dos anos vinte em formulações conceituais, complexas e de uma inteligência refinada” (Drummond, 2010:8).

Tais fundamentos podem ser percebidos na foto das mãos e o retrato (foto IV-02) em que Verger trata de forma poética a mensagem referencial sobre a técnica e a linguagem fotográficas. Como numa casa de espelhos em que o reflexo se torna a tônica da imagem, duas mãos negras de uma jovem mulher e sem corpo seguram uma foto antiga de uma família negra em que aparece o pai de pé, a mãe sentada e a filha ao seu lado. Eles estão pouco à vontade nos trajes, posturas e elementos característicos do dominante, mas que lhes dá uma conotação de ascensão econômica e social num ambiente rural com coqueiros e bananeiras ao fundo.

Já a presença das mãos em recorte; estas partes mágicas, como falava Guimarães Rosa; permitem ao homem se juntar com as coisas e os seres expostos. O fotógrafo passa uma relação de propriedade sobre aquele objeto, e mais do que isso, cita a mão

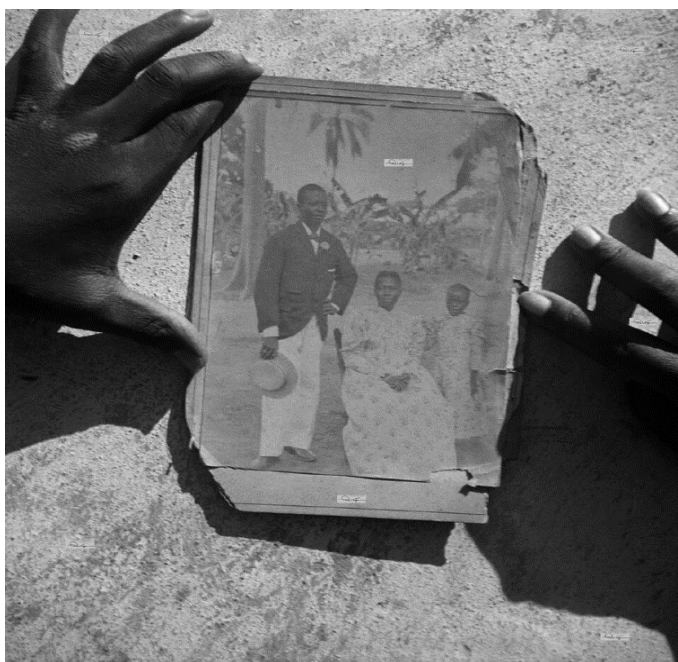


Foto IV-02: Mãos e retrato, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

como expressão da liberdade de ação do ser humano por fazer com ela o que quiser, o que a torna a expressão da sua individualidade, principalmente por conter em suas digitais a marca identitária de indivíduos únicos. Além disso, fala de pertencimento à uma família e do restabelecimento da pessoa sem rosto e sem corpo do vínculo de parentesco deste com os membros da foto, o que resulta numa reminiscência ou recordação de uma experiência passada, ou da sua relação memoriográfica e de recomposição de si mesmo.

O indivíduo ao executar a ação de passar a mão na imagem, deixa transparecer um carinho, um zelo, não apenas com o objeto, mas com as pessoas da foto, como se pudesse tocar em suas faces e reviver o não vivido através da possibilidade de sonhar e de acreditar no que vê e no que deixa de ver. Aqui o recorte das mãos evoca o ausente, aquele ser que de fato é o personagem principal, mas que ficou apenas conotado na imagem. Ao tomar a perspectiva do ponto de vista do personagem em que a máquina está posicionada como se fosse os próprios olhos do personagem que olha o retrato, o fotógrafo-narrador se posiciona como testemunha do evento e adota um discurso direto em que dilui-se na personagem, e por isso, levanta-se o questionamento se seriam as mãos da menina representada na foto já adulta? Ou metaforicamente se seriam as do próprio Verger em busca da sua família esfacelada e das origens abandonadas?

A foto tomada com luz perpendicular natural e em alto contraste, tendo como fundo um piso acimentado texturizado, destaca o objeto enquanto documento de memória já envelhecido, assim como todos também já estarão e mais provavelmente já falecidos. Se já não tiver virado pó, apenas a foto perecerá para permitir o sentido da eterna existência quando for tocada outra vez. Mesmo sendo este um simples pedaço de papel fará evocar novamente os nomes dos mortos revivificando-se noutras memórias. No entanto, como as mãos também se ligam ao futuro pode-se fazer uma menção mais otimista e se pensar na possibilidade de que estas construíram e participaram da transformação produtiva de um futuro viável e sustentável para a cidade.

Nesta foto transparece a marca etnográfica na obra de Verger, que teve início quando ele se aproximou dos estudos culturais da equipe do Museu do Homem, em Paris, ao colaborar para o laboratório de fotografia. As ideias destes dois grupos se encontravam na revista Documents que reunia não só dissidentes do surrealismo mas, também, os etnógrafos da equipe do museu que o motivou a ampliar o seu universo e a pensar as viagens como forma de esquecer as dores das perdas e da mediocridade da vida burguesa.

Sua iniciação fotográfica também sofrerá influências do surrealismo pela aproximação com a Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, grupo ligado ao partido

comunista nascido de ideias de surrealistas, que reconheciam na fotografia não somente uma dimensão criativa individual, mas também uma dimensão coletiva e política. A fotografia era vista não somente como forma de experimentação plástica, mas também como uma arma para a denúncia social, coincidindo com o pensamento do amigo Pierre Boucher, que irá ensinar Verger os procedimentos visuais surrealistas aliados à captura do movimento, além da forma sem preconceito de abordar o corpo humano.

Boucher também será fundamental na aproximação de Verger com a Nouvelle Vision, que foi essencial para a prática múltipla de meios e linguagens artísticas experimentais pessoais com trabalhos gráficos comerciais e de fotorreportagem. Estas experimentações aliadas aos estudos sobre os efeitos fotográficos da luz, de texturas e brilhos com fotos de objetos e detalhes iniciadas pelas ideias da nova objetividade alemã, apresentadas pelo Studio Zuber, foram fundamentais para sua atuação como repórter independente e de agências.

Em 1934 Verger foi convidado para integrar a equipe enviada pelo jornal Paris-Soir para uma viagem ao redor do mundo, dando início ao trabalho como fotógrafo profissional, e com isso, manteve contato com fotógrafos importantes da época, como Cartier Bresson, que coincidia com ele a ideia de encontrar poesia nas ruas, Giselle Freund, Robert Capa, Marcel Gautherot e Jean Manzon e a colaboração em agências e revistas como a Aliance Photo, ADEP-Life e a Paris Match. É neste momento que assume uma postura de narrador do tipo viajante, um marinheiro observador dos cinco continentes onipresente e onisciente sobre as realidades humanas.

Mesmo com todo este arcabouço, e tendo obtido o título de doutor pela Universidade de Sorbonne, Verger apresenta-se firme em duas posturas, uma em resistir à educação formal, a exemplo de quando fugiu do colégio ainda jovem interrompendo sua formação, pois segundo ele: “A educação para mim é uma elitização da gente. Para que obrigar a pessoa a viver segundo uma maneira que não tem nada que ver com a natureza dela? Porém você tem que fazer, senão dizem que você é um sujeito imoral, sujo e não sei o quê...” (Verger, 1996:11). E a outra era que mesmo tendo afirmado em seu livro *Retratos da Bahia* (1980:41) que sua vinda à Salvador tenha ocorrido em parte por ter lido a tradução em francês de *Jubiabá* antes da guerra, ele insistia em não aceitar nenhuma forma de influência ao pontuar que:

Ninguém me influenciou, nem ninguém da fotografia porque nunca olho fotos dos outros. Detesto copiar as pessoas, e se você viu alguma foto minha igual, foi espontânea. Não faço mais foto, porque sempre tenho a impressão de copiar alguém. Quase não olho as fotos dos outros,

porque depois me impede de fotografar a mesma coisa...(Verger, 1996:9-10)

Esta aparente ausência de influência consciente em seu discurso será também reforçado por Alex Baradel, em entrevista à pesquisadora, que pontua a espontaneidade como uma das marcas de Verger, o que demonstra que havia em suas capturas uma falta de objetivo, uma falta de desejo de fazer o registro de forma consciente, cujas composições fugiam da visão clássica e de abolição de algum movimento artístico. No entanto, durante o levantamento das referências e da análise dos arquivos sobre imagens de Salvador foram encontradas obras de diversos fotógrafos que se assemelhavam em seus estilos e que adotaram similaridade em composições de temas e uso de ângulos, enquadramentos e luz, e quando da ausência de informações na foto houve a dificuldade em identificar a sua autoria. Isto foi evidenciado quando comparadas algumas fotografias de Pierre Verger com as do também francês Marcel Gautherot (1910-1996), que esteve na Bahia no mesmo período para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Estas marcas de similaridade em suas obras podem ter decorrido das espontaneidades de que fala Verger, ou das vivências e das escolas estéticas que os acompanharam ou ainda das coincidências exigidas pelo próprio tema. Também se desconhece se ocorreu alguma troca entre ambos, pois eles haviam estabelecido relações de amizade e profissional nas revistas e agências de fotografia para as quais trabalharam. Ambos traçaram caminhos coincidentes e paralelos em seus projetos de vida e de morte (faleceram no mesmo ano), colaboraram no mesmo laboratório de fotografia do Museu do Homem, viveram numa Paris de convulsões de pré-guerra e depois de fugirem de lá percorreram diversos países. Realizaram também as mesmas leituras, principalmente a do livro *Jubiabá*, que os influenciou na construção de uma pré-visualização de Salvador através dos olhos de Jorge Amado. Outra fonte de provável causa das similares entre várias de suas imagens pode estar na escolha da câmera Rolleiflex, que ambos usavam e tem uma formatação de fotos com seis centímetros de altura por seis de largura (6X6), o que ajuda a manter um padrão de enquadramento, e influenciou a todos os fotógrafos da geração dos anos de 1940 e 1950. O que será mencionado mais adiante por Adenor Gondim.

Gautherot, com formação não concluída em arquitetura, manteve um olhar mais clássico, com cortes bem definidos e simétricos para compor as suas imagens. Verger já adotava uma fotografia mais humanista, mais urbana, de rua, mais aleatória e quase instantânea, o que deixava à mostra elementos tortos, desfocados, e cortes bruscos, em que partes do corpo de pessoas, de vegetação e de objetos adentravam nos cantos da foto. Considerado como um erro

de enquadramento, isto pode ser justificado pela perspectiva e ângulo que ele se colocava do objeto a ser fotografado ou ainda da percepção que ele tinha quando fazia sua composição. Esta marca evoca aquilo a que John Berger adotou como o ausente na fotografia, pois Verger ao inserir parte do ser ou objeto, ele brinca com a possibilidade de se tomar consciência destes outros elementos excluídos no campo visual. Com isso, ele usa do recurso do deixar vestígios do ausente, ou daquilo que deveria ser deixado nas margens não se preocupando do que é considerado falha no enquadramento.

No princípio da história da fotografia por razões técnicas e estéticas exigia-se um certo distanciamento do fotógrafo, o que foi rompido com o uso de novos recursos e câmeras, e posteriormente muito explorado em diferentes imagens de Verger, que lograva aproximar-se ao ponto de deixar a pessoa livre e cúmplice do resultado do retrato. Ao analisarem as imagens de seu acervo o pesquisador Jérôme Souty (2007) e o curador da FPV Alex Baradel (2016) concordam que Verger ao aproximar-se fisicamente do sujeito fotografado chega a quase tocá-lo, resultando em primeiros planos com detalhes gigantescos, o que pode ser justificado pela exigência da Rolleiflex ao se capturar um retrato. Baradel (2005:13) cita que foi em Salvador que esta aproximação com as pessoas se deu mais intensamente, onde o ser humano estava cada vez mais presente em sua obra e foi no Peru que Verger se acercou do homem, porém foi em Salvador que ele o tocou. Questão também reforçada numa entrevista para Luis Pellegrini onde Verger afirmou que quando chegou na Bahia percebeu que houve um contato mais caloroso e mais fácil, sentindo-se mais à vontade nesse ambiente onde tinha a capacidade de criar uma conexão de simpatia, pois fotografava sem constranger a pessoa. E com isso, Verger começou a assumir o papel de um narrador participante ou testemunha das histórias vivenciadas.

Ao chegar à Salvador, Verger, fez uma imersão artística, vivendo as experiências e convivendo com o fotografado, de onde absorveu o assunto e em troca os tornou visíveis ao levar seu olhar para outros espaços, outros mundos. No início, ele era um pessimista com relação ao porvir, especialmente quando não via sentido na vida, até que se redescobre como parte dos afrodescendentes, e passa a afirmar repetidas vezes: “eu era um deles!” (Verger in Pellegrini, 2011).

Na análise de Alex Baradel e de Jérôme Souty a obra de Verger teve seu momento de ouro nos anos de 48, 49 e 50, e irá alcançar seu apogeu nos ensaios que realizou na Bahia e em Pernambuco, onde conseguiu estabelecer um encontro consigo e com o Outro. Sob este ponto de vista Verger não teria a fotografia como objetivo em si mesmo, mas como uma forma de estabelecer este encontro. Com a máquina fotográfica e nas viagens que realizou, ele descobrirá sua forma de se comunicar e sentir o prazer por estar em contato positivamente com aqueles,

cuja cultura era distinta da que ele havia visto até então e, assim, experimentar uma troca e uma intimidade seminal com seus fotografados. Ele não atuava como repórter que fotografa e vai embora, seu desejo era tornar-se parte daqueles processos que vivenciava.

Paralelamente a isso, Verger encantou-se pela beleza inigualável da paisagem natural e arquitetônica da cidade bem como começou a abrir os olhos para o estilo de vida dos indivíduos. Encantado e ao mesmo tempo consciente dos fenômenos urbanos, Verger começou a tirar os véus que cobriam os bairros marginalizados e registrou as distâncias sociais entre os indivíduos que circulavam no comércio, no cais, nas festas populares e religiosas, deixando um vasto acervo fotográfico e histórico sobre a cultura baiana, como ele afirmava: “a Bahia continuava provinciana e o ritmo de vida permanecia sujeito aos hábitos estabelecidos no início do século” (Verger, 2002:27).

Esta mesma cidade já na década de 30 era o motivo principal de outros fotógrafos famosos, entre eles o soteropolitano Voltaire Fraga (Alves et. al, 2006), que circulavam com suas câmeras registrando tudo. No tempo que dispunha como fotógrafo contratado pela prefeitura, por empresas, jornais e órgãos governamentais cobrindo os eventos e documentando a arquitetura e as paisagens da cidade, Voltaire aproveitava para sair da pauta e realizar algumas imagens poéticas que foram armazenadas em seu acervo pessoal, parcialmente perdido numa das diversas enchentes que assolaram Salvador. Ele fez uma espécie de descobrimento da Bahia antiga com imagens surpreendentes, que depois se tornaram recorrentes na retratação feita por outros artistas, como as das baianas cobertas de joias, seus tabuleiros e objetos de sua produção artesanal (fotos IV-03 e 04), a Lavagem do Bonfim, a festa do aniversário de 400 anos de Salvador, o enterro de Ruy Barbosa, fotos de políticos, intelectuais, entre centenas de outras que estão guardadas em arquivos com mais de 2.044 negativos e 779 cópias. Seu propósito maior era realizar uma verdadeira documentação histórica com um catálogo que cobrisse todo



Foto IV-03: Tabuleiro da baiana de acarajé, Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM Salvador/FGM PMS-3000.1



Foto IV-04: Abano de palha. Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-2993





Foto IV-05: Parque 2 de Julho à noite – Campo Grande. Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-924.1

o Estado e que isto pudesse ser aproveitado na educação, em aulas de história da cidade, que segundo ele serviria para despertar o idealismo nos jovens.

Voltaire não media esforços para capturar as boas imagens e para isso analisava diversos ângulos e formas de ver o objeto, subindo e descendo telhados, até encontrar o ângulo

que considerasse o mais bonito e alertava que não podia ser pretensioso ao lidar com as máquinas antigas. Seu olhar diferenciado para fazer registros tanto da arquitetura antiga como da modernidade que adentrava o centro de Salvador pode ser visto em fotos (IV-05 e IV-06) pertencentes ao acervo da Fundação Gregório de Matos, em especial as noturnas. Assim como Verger e tantos outros fotógrafos, Voltaire também colaborou para a construção de diferentes visualidades sobre a capital soteropolitana.

Na opinião de Adenor Gondim (em entrevista à pesquisadora) a diferença entre Voltaire Fraga e Pierre Verger, envolve uma questão intelectual pois os dois trabalhavam com objetivos totalmente diferenciados, um era essencialmente técnico e o outro era cultural. Um tinha a rotina de sair de casa, ir para a prefeitura, apurar uma pauta e eventualmente cobrir uma festa pública, registrando tudo sem o conhecimento aprofundado do que estava fazendo; já Pierre Verger saía aleatoriamente pelas ruas buscando a captura de algum instante que o atraísse, mas tinha consciência do que registrava sobre as coisas da Bahia e selecionava o que era importante, das quais muitas foram publicadas na Revista O Cruzeiro. Outra diferença marcante entre ambos foi com relação ao acervo produzido, a



Foto IV-06: Fonte, Campo Grande, Foto: Voltaire Fraga. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-0939

enorme e bem cuidada coleção de Pierre Verger que chega a ter 62 mil fotografias cadastradas em seu acervo com imagens dos cinco continentes de 1932 até o final dos anos 1970, sendo de Salvador mais de 2 mil, o que permite se fazer diferentes edições. Já a de Voltaire é um pequeno acervo com um conteúdo mais técnico. Antes de Verger chegar à Bahia a fotografia era essencialmente de arquitetura, cartão postal, retrato, eventos sociais, de pessoas ricas, ou do negro associado à pobreza e à escravidão e quando havia fotos de pessoas nas ruas, fotos de festas e capoeira, por exemplo, dava-se ênfase ao valor documental e não autoral.

Na opinião de Baradel, Pierre Verger foi o primeiro grande fotógrafo autoral a registrar a Bahia e depois dele surgiram diversos outros influenciados por suas imagens, como foi o caso de Mário Cravo Neto, que por sua vez influenciou uma outra geração mais aberta à questão da modernidade, em ensaios autorais de estúdio, por exemplo. Não se pode deixar de registrar, no entanto, o fato de que está disponível no acervo de Gautherot mais de 25 mil negativos, sob custódia da Fundação Moreira Salles, dos quais cerca de 10 mil contatos foram de tomadas que envolveram a cultura popular, temáticas sobre a diversidade do povo brasileiro, inclusive na Bahia, que segundo Patrícia Peralta representavam:

Registros da fé englobavam imagens do Círio de Nazaré, Bom Jesus da Lapa, Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, entre outros. Também se destacavam as diversas formas de trabalho das classes populares— pescadores, trabalhadores do cais, barqueiros, etc.—, bem como as de diversão, com folganças documentadas nas mais diversas regiões. (...) Assim, pude perceber a existência de diversos olhares de Gautherot sobre a realidade brasileira: o olhar patrimonial, o olhar arquitetônico e o olhar antropológico, entre tantos outros, não levantados. Certo é que Gautherot possuía em si abordagens fotográficas que extraíam das temáticas as melhores qualidades visuais e de conteúdo. Dessa forma, ele utilizou um léxico fotográfico que lhe permitiu fotografar a arquitetura sabendo explorar a linguagem arquitetônica. Com as peças de arte brasileira, seu senso estético também soube utilizar-se da linguagem fotográfica na produção de fotos de rara qualidade. Quanto à cultura popular, como ninguém Gautherot soube resolver a questão da inércia fotográfica diante da efemeridade dos gestos (Peralta, 2012:38).

Há diversos fatores fundamentais que devem ser levados em consideração ao se discutir a provável autoria, influência e a replicação do olhar estético na fotografia. É também possível encontrar essas similaridades entre os trabalhos de Gautherot, Voltaire Fraga, Cravo Neto, Aristides ou Gondim em relação a Verger, pois está presente nestas imagens um fluxo de pensamento fotográfico. Deve-se levar em conta que não é o fotógrafo que constrói a foto sozinho, mas uma série de trocas que são estabelecidas com o ambiente e seus efeitos de luz, o espaço, as pessoas envolvidas, os movimentos, além dos recursos técnicos e de câmera, que auxiliam efetivamente como co-autores da construção da obra fotográfica.

Pierre Verger falava que só depois de revelar a fotografia ele entendia o porquê de ter feito o registro, pois atribuía às escolhas inconscientes o instante de apertar o disparador da câmera, pois acreditava que a fotografia não seria um ato cerebral e sim intuitivo e sobretudo sem intenção, pois, o fotógrafo, segundo ele é: “um puro observador que registrava o que se passava diante de seus olhos” (Verger, 1992b), e numa nítida relação com o narrador benjaminiano-Leskov, o francês resumia assim a sua ação como fotógrafo perto de completar 90 anos: “para fazer boas fotos é preciso se deixar esquecer no lugar, esquecer de onde a gente veio, viver normalmente entre o povo da terra, para que tudo fique natural” (Verger, 1992a).

Nesta sua percepção há uma clara conexão com o conceito de inconsciente ótico benjaminiano ou na qualidade intuitiva do fotógrafo como bases do seu pensamento fotográfico. Isto não quer dizer que suas composições não eram inconscientes, muito pelo contrário, o que tornaram suas imagens aceitas no contexto matricial identitário da cidade foi a demonstração de respeito e conhecimento da cultura do povo local, acima de tudo, por ser um europeu culto com acesso aos diversos mundos que trazia na sua bagagem. Aliado a isto os estudos antropológicos que desenvolvia, em que focava o contexto onde o sujeito estava inserido, e pela busca por uma compreensão cultural ampla e profunda que valoriza a sua produção ao mesmo tempo em que apresenta o processo produtivo e a atividade que executa, as matérias primas utilizadas, e as etapas do trabalho com seu resultado final. Sobre esta forma de penetrar estes mundos ele esclarece: “pesquisador quer saber o porquê. E eu não me interessava saber o porquê das coisas. (...) Se faço uma coisa é porque quero fazer a coisa” (Verger, 1996:11).

Esta forma de penetração e aprofundamento do conhecimento sobre os temas registrados é uma outra marca de distinção entre os dois fotógrafos franceses, que pode ser evidenciado no estudo de análise do acervo de Gautherot realizado por Patrícia Peralta, que verificou pouca fluência deste a respeito de alguns temas que desenvolvia. Ela constatou que a ideia de narratividade das sequências e movimentos de alguns folguedos registrados por Gautherot só foram possíveis com recurso de edição e montagem de diversas cenas. Ficando patente o

desconhecimento do fotógrafo ao expor uma visão autoral não condizente com a realidade do tema retratado, que é um dos fundamentos para a qualidade do trabalho do narrador. Sobre o interesse de Pierre Verger relacionado aos temas populares, o próprio Gautherot apresentará a seguinte opinião:

Além de Verger, naquele período quase ninguém se interessava em registrar o folclore. Às vezes, (aparecia) o José Medeiros, mandado pela revista O Cruzeiro. Não me lembro de ter visto outros. Medeiros e Verger foram contratados na mesma época e certamente compartilharam percepções e expressões parecidas, embora, em certos momentos, tenham optado por soluções diferentes (Gaulterot apud Lunning, 2004:50).

Ao mesmo tempo em que se definia como “um idiota de francês racionalista. A mim não me contam histórias, eu não sou um idiota que acredito nessas coisas”, Verger (1998) se transformou de um simples fotógrafo francês, branco, e descrente, num íntimo do povo baiano e de sua religião. Tornou-se também um iniciado no culto dos orixás, com o título Iorubá de Babalaô (pai do segredo), o que lhe permitiu acesso a todos os segredos da religião estudada, sabendo os manter em sigilo. Por este motivo, era tratado pelas autoridades máximas do candomblé, os babalorixás, como mensageiro entre os dois mundos, pois conseguia fazer a ponte entre o sagrado e o profano. Numa postura de narrador tradicional do tipo participante, Verger começou a assumir a função de narrador entre os mundos espiritual, material e continental América/África, incorporando os elementos de significação das linguagens dos rituais em suas imagens, pois conhecia a identificação dos adeptos com os deuses e o universo simbólico do candomblé.

Suas imagens serviam para dar voz aos deuses das religiões africanas e proclamar a harmonia e o respeito que seus adeptos tanto necessitavam e, assim, passou a fazer registros impondo uma narrativa com discurso indireto livre, em que permitia que os personagens conduzissem a ação e o olhar do espectador para dentro das fotos sobre os temas registrados, quase fingindo não estar lá. Suas narrativas visuais apresentam um domínio do gesto e da expressão corporal, onde durante o transe dos praticantes dava closes em olhos fechados e nas danças usava luzes e sombras para realçar a pele negra, causando a impressão que se envolvia no mesmo ritmo. Em suas narrativas abria as portas do mundo do outro, evidenciando seu conhecimento com os termos, nomes, posturas, enredo, toda dimensão e familiaridade com os Orixás. Penetrou nessa cultura apresentando-se, não como fotógrafo ou pesquisador, mas, como

alguém que sabia como se comportar e qual seu lugar nos ritos, é o que se pode notar nesta declaração em que demonstra a postura metodológica de observador participante que adotou na construção de seu conhecimento e na elaboração de suas narrativas:

Na África vivi entre eles sem nunca perguntar qualquer coisa. Convivi com a gente como seria uma coisa natural. Sabia me comportar e não perguntava – Por que você faz isso? – Onde você mostra a sua ignorância. Em geral, você pergunta coisas que não têm significado nenhum. Tem muitas coisas que fazemos e não sabemos por quê (Verger, 1998).

Ao interessar-se por verificar as semelhanças e dessemelhanças entre as culturas dos negros da Bahia e da África Ocidental, em especial do Benin<sup>6</sup> que foi tema de sua pesquisa de doutorado, Verger não se deteve a capturar o negro em situação de miserável, ou apenas na sua relação com a cultura afrodescendente. Em muitas de suas imagens, em especial aquelas do início de seu encontro com a cidade de Salvador, ele procurou mostrar a ascensão dos cidadãos negros e as diversas formas que estes encontraram para se inserirem na vida cotidiana da sociedade. Mesmo tendo estes vivido em contextos de imensas adversidades, ele os mostrava ultrapassando os limites impostos, numa clara referência ao tema proposto por Jorge Amado em seu livro *Jubiabá*, que gira em torno da luta política e social dos negros e de todas as consequências negativas instituídas pela escravidão.

Os personagens do livro são levados a despertarem para a conscientização de suas forças dentro do espaço que ocupam, e a se perceberem como elementos potencialmente transformadores da cultura brasileira e agirem com resistência e enfrentamento. Tal mensagem estaria impregnada também em suas imagens, o que conduz ao entendimento de que nelas haviam outras possibilidades de olhar a realidade que não as da cultura branca hegemônica. Pelas ruas de Salvador ele procurou o ethos destes grupos sociais e os outros elementos que descreviam a divisão de classes ancorada na luta étnica que ocorria na cidade.

Nas imagens ele compõe cenas dos habitantes em seus espaços, retratos, contextos de natureza, da cultura e do seu pertencimento a um tempo histórico, especialmente num momento em que Salvador dava seus primeiros passos em direção a sua configuração atual.

---

<sup>6</sup> Referência à obra de sua autoria: *Fluxo e Refluxo* do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos Séculos XVII a XIX, fruto de sua pesquisa que lhe rendeu o título de Doutor em Estudos Africanos pela Universidade de Sorbonne em 1966.



Prova disto pode ser verificada em várias de suas imagens em que é nítida a produção de cenas que enaltecem estes indivíduos, a exemplo da sequência de fotografias (fotos IV-07 a IV-12) registradas de Mãe Senhora ao lado de duas filhas de santo no terreiro Opó Afonjá. Maria Bibiana do Espírito Santo, foi uma das maiores Ialorixás do Brasil, e quem iniciou Verger no reino de Xangô, o adotando como filho espiritual, para que assim ele passasse a ser aceito no mundo do candomblé. Então, Fatumbi também se transformou em Oju Obá, os olhos de Xangô, que segundo Jorge Amado serviam para: “ver e fixar a verdade, o drama e a beleza da cidade, a poesia, a força e a dignidade do povo da Bahia” (Verger, 2002:23).



Foto IV-07: Mãe Senhora e Filhas de Santo. Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-4380.3

Esta imagem é uma das mais reproduzidas do fotógrafo francês, ela pertence a uma sequência de fotos em que a Mãe Senhora está sentada numa poltrona de junco e rerepresentada com autoridade, porte e robustez de uma rainha, tal como era conhecida e respeitada, por toda



Foto IV-08: Mãe Senhora, Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-4379.2

a comunidade do seu terreiro e por toda a sociedade baiana, inclusive por estrangeiros como Jean Paul Sartre. De temperamento forte e imperativo, além de líder espiritual, ela mantinha-se economicamente como comerciante proprietária da banca de frutas A vencedora na rampa do



Foto IV-10: Filha de Santo de Mãe Senhora (Mãezinha), Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-4381.1



Foto IV-09: Mãe Senhora, Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-4379.1



Foto IV-11: Filha de Santo de Mãe Senhora (Mãe Ditinha), Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-4381.2

antigo Mercado Modelo, daí pode se dimensionar a força e a marca desta mulher na cultura do candomblé no Brasil, reconhecida com o título de Mãe Preta do Brasil.

Verger optou pela escolha usual de realizar tomadas em posição de contra mergulho para enfatizar o olhar de superioridade da representada, revelando a altivez matriarcal que era exercida na relação de ambos, comprovada por declarações do próprio que a identificava como “uma dama negra, minha excelente mãe”. Em sinal de respeito e distanciamento de um narrador observador para contemplar os sujeitos em seu ambiente ele posiciona-se a uns dois metros das personagens, o que resulta imagem de grande plano aberto do terreiro, ao ar livre e no fundo uma grande área verde com árvores e plantas. Com isso, demonstra que a territorialização do candomblé tem uma ancoragem substancial num espaço de terra (terreiro) e que sua presença se estendeu pela cidade mesmo mantendo traços de rural.

Trajando turbante, colares e um rico vestido brocado com detalhes florais, cujo toque do sol na seda a faz ainda mais luminosa e texturizada, ela desvia levemente o rosto da direção do fotógrafo-narrador deixando transparecer um ar sério de preocupação, pois tenha testa franzida. Assim como é o costume entre as baianas, em especial aquelas de alta hierarquia, ela ostenta em seus vultosos braços diversas pulseiras presenteadas por Verger, estando o direito repousado no vestido e o esquerdo no braço da poltrona, figurando como um trono pela representatividade exercida por ela.

A luz natural de aproximadamente nove horas da manhã ilumina seu lado direito deixando o esquerdo na penumbra. Em pé, formando simetria e também em sinal de respeito duas filhas sagradas, a da esquerda Clarice de Oxum- conhecida como Mãezinha, já falecida, e a da direita Mãe Ditinha- atual Yá Kêkêrê (Mãe Pequena)- figuram ao lado de Mãe Senhora,



e vestem-se de forma tradicional com saias longas, camisas de creola bordadas, panos da costa, turbantes e adornadas com joias decorativas e amuletos. Percebe-se em ambas uma certa timidez, exaustão ou um provável estranhamento com a atuação na cena.



Nesta sequência de imagens vêm-se diferentes tomadas onde Mãe

Foto IV-12: Filha de Santo de Mãe Senhora (Mãe Ditinha), Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-4381.3

Senhora aparece inalterada em sua postura, um pouco arrogante, o que condiz com o discurso indireto livre utilizado pelo fotógrafo-narrador, já as posições das moças são modificadas, sendo em algumas excluídas da cena, deixando em total destaque a figura da Ialorixá. Apenas em uma do acervo da FPV, em que estão sentadas na poltrona e rindo uma para a outra, demonstram descontração, o registro foi em plano médio sem a presença da Mãe de Santo. As fotos em papel, pertencentes aos arquivos da Fundação Gregório de Matos, estão dobradas e nitidamente com cortes feitos no ampliador, o que revela terem sido utilizadas em diferentes edições para fins específicos, inclusive alterando-se os enquadramentos e colocando em primeiríssimo plano o rosto das personagens. Conclui-se com isso, que as propostas da tomada original das imagens de Verger com seus ângulos, cortes, planos e enquadramentos foram alteradas para atender diferentes propósitos editoriais das publicações.

Numa outra imagem, ao fazer o registro de um senhor negro de terno escuro com gravata e chapéu branco e emoldurado por elementos lineares nos cantos laterais e superior na foto (IV-13), Verger adotou ângulo similar de tomada para expressar os mesmos objetivos de exaltação à figura do representado. Tomado em plano médio e para dar também um caráter informativo à foto, o fotógrafo adiciona ao campo visual logo acima da cabeça do homem a faixa com a notificação: “Posto Eleitoral da Federação Bahiana do Culto Afro Brasileiro”, esclarecendo que ele é um cidadão, bem provavelmente um candidato, inserido na vida política da sociedade e da comunidade e que estava vivendo um momento de transição democrática no país.

Segundo declaração da contadora de histórias e assistente de pesquisa da FPV Nancy de Souza e Silva (Dona Ceci) em entrevista à pesquisadora, este homem era conhecido por Jorge Narigão, um temido oficial de polícia que perseguia e espancava praticantes do candomblé que não fossem do Terreiro Opó Afonjá.





Foto IV-13: Candomblés Diversos, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

Caso seja realmente esta figura do qual menciona Dona Ceci, teria Verger conhecimento deste fato quando fez o registro deste homem? Haveria alguma mudança de seu ângulo de tomada se soubesse desta informação?

O homem, que desvia sua cabeça para a esquerda, possui um semblante austero, taciturno, talvez carregado de crueldades, e por sua postura esguia, elegante e imponente transmite uma ideia de ser orgulhoso por ter ultrapassado os limites que lhe

foram imputados, carrega consigo a mensagem de que por ter levado uma vida de trabalho intenso alçou uma condição de garantia de seus direitos cívicos. Mas o que impacta é saber que muitos negros como ele passaram da condição de oprimidos para a de opressores do próprio povo. O que também chama atenção é o cenário da narrativa, um ambiente rural totalmente tomado por uma paisagem de vegetação que contrasta com a vestimenta do personagem indiciando que ainda mantém uma relação com a terra, a natureza.

Neste mesmo tom, numa fotografia simples e despojada (foto IV-14), porém com maior aproximação do sujeito e com uso de flash, Verger faz um retrato de primeiro plano do busto de Manoel do Nascimento Santos Silva, conhecido como Gibirilo (deformação de Gibraltar, Gabriel). Ele era um dos remanescentes dos Malés, como eram chamados os negros sudaneses convertidos ao Islã que depois de uma insurreição do movimento muçulmano na cidade seus membros



Foto IV-14: Manoel Nascimento de Santo Silva 'Gibirilo'. Foto: Pierre Verger. Arquivo Histórico Municipal de Salvador/FGM PMS-8440.1

foram torturados, extraditados e aniquilados. Devoto da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Rosário (Sociedade Protetora dos Desvalidos) era também pedreiro e frequentador do terreiro Ile Axé Opó Afonjá, em São Gonçalo do Retiro.

É neste tipo de imagem que Verger mais se especializou, e agiu com o intuito de captar a essência e a personalidade escondida do retratado. Também foi a partir desta sua especialidade que passou a enxergar os habitantes da cidade, em especial o trabalhador negro, como sinônimo da essência baiana e elemento fundante da construção do retrato de Salvador, ou seja, a cidade passa a ser vista como um indivíduo personalizado, em que o narrador conduz uma narrativa de pensamento em que propõe o diálogo entre o personagem e o espectador.

Notam-se ao fundo nas paredes da sala objetos desfocados, o que evoca ser o ambiente de trabalho, um dos raros espaços no qual estes indivíduos se percebem como parte integrante de uma coletividade, ou seja, transfigura-se uma perspectiva coletiva-construtiva em que o trabalho é visto como um instrumento valorativo de construção da subjetividade. De barba branca trajando paletó de linho branco e gravata preta, o personagem é um sujeito de muitos olhares e poucas palavras, o que dá uma sensação de distanciamento e que estaria ele preso a algum pensamento. É possível que nele esteja a confirmação simbólica das tradições culturais negras, em que se prega a noção de respeito, proteção e segurança numa provável reapresentação da figura de Pai Jubiabá.

Como os personagens anteriores, ele aparenta um semblante sério, austero e sofrido e não encara de frente o fotógrafo. A vida destes três personagens aqui retratados se entrecruzam, configurando como partícipes importantes de uma grande narrativa da cidade de Salvador que Verger buscou costurar visualmente. Noutro registro igual deste senhor, dos arquivos digitais da FPV, observa-se que ele aparenta esboçar um leve sorriso. O que torna possível reconhecer que o processo de captura desta imagem, assim, como as anteriores, não se deu em busca do instante decisivo, espontâneo, ou de um aspecto intuitivo perceptível através do captar do instante único como elemento principal na concepção, afirmada por Verger repetidas vezes, e sim fruto de um resultado de um longo processo de encenação ou direção da imagem, o que envolveu diálogo e consentimento dos indivíduos registrados.

Parecendo dar continuidade à sua narrativa sobre os percursos de seu personagem Gibirilo, Verger em outra foto (IV-15) registra na frente da porta aberta da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário ou Irmandade dos Homens Pretos do Rosário<sup>7</sup> sete padres negros

---

<sup>7</sup> Congregação criada para abrigar a religiosidade do povo negro, que na época da escravidão era impedido tanto de seguir outras religiões como frequentar as mesmas igrejas dos senhores. No Brasil colônia, os negros



Foto IV-15: Padres, Igreja do Rosário dos Pretos, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

em pé formam duas colunas em perspectiva linear que olham na direção da câmera recepcionando o ilustre fotógrafo, com exceção do segundo à esquerda que olha para o chão. As pesadas portas formam uma moldura natural à imagem, cuja iluminação frontal de final da manhã/tarde destaca ainda mais os padres que perfilados formam linhas convergentes para o fundo da foto, conduzindo o espectador para dentro do ambiente sagrado, de onde se observa um militar de costas com o quepe

nas mãos. O que possibilita refletir que estão se permitindo registrar pelo fotógrafo e, com isso, abrindo as portas interiores da comunidade, mas que lá dentro seguem as rígidas regras e normas da instituição secular.

Como tradição desta congregação, formada no ano de 1685 em Salvador, seus membros ou pajens estão trajando a opa, uma magnífica capa sobre os ombros em cima de batinas brancas, o que lhes confere uma aura de sacerdócio, imponência e pompa. No primeiro à direita vê-se a logomarca da instituição em sua vestimenta. Registrados em plano médio com ângulo de contra mergulho, percebe-se o distanciamento do fotógrafo aos elementos representados e à esta instituição, porém registra-se ênfase à interação deles com os rituais religiosos hegemônicos do catolicismo e a inserção social que alguns negros conquistaram por vias como estas numa sociedade preconceituosa e desigual. Esta tradição religiosa, que remonta aos tempos dos primeiros escravos que oravam para Nossa Senhora do Rosário e eram acolhidos pela irmandade quando sofriam agruras dos senhores brancos, tornou-se uma referência para movimentos de consciência negra.

---

escravos e alforriados (forros) se organizavam em agrupações religiosas de ajuda mútua, as chamadas irmandades ou confrarias. Na segunda metade do século XVIII, quase todas as freguesias de Salvador possuíam alguma irmandade de negros.

Após seu ápice, marcado pelo encontro consigo mesmo, Pierre Verger dará início a uma nova etapa quando começará a sua longa pesquisa sobre os cultos afro-brasileiros, que vai se transformar no foco principal da sua vida, e que marcará o fim de sua carreira como fotógrafo. Nesta fase marcada por sua atuação de pesquisador, escritor e professor da Universidade Federal da Bahia, ele passou a encampar uma utópica bandeira da integração e de invocação do ancestral comum, fio de continuidade de antigos e novos costumes e de unidade entre os povos irmãos de cultura afro-brasileira e africana, e passou a analisar o trânsito de trocas e reinvenções da África na Bahia. Tal escolha temática terá consequências em sua parte estética, em que o objetivo da fotografia apenas se transformará em ilustração da pesquisa. Nesta, o processo de percepção e apreensão visual do mundo ao seu redor influenciou inconscientemente o seu discurso verbal, que passou a contribuir com a divulgação das diversidades culturais. Logo, sua carreira poética e de narrador de histórias visuais se incorporou ao seu discurso verbal que passou a ser um discurso intrínseco alimentado pela prática fotográfica.

Absorvido por suas investigações, logo por necessidade, obrigação a publicar, não teve muito tempo disponível, nem liberdade que até então que havia permitido divagar nesse mundo sem fim e plasmar as emoções fugazes. Continuou fotografando até os anos 70 mas em 1958, o essencial de sua obra estava atrás de si (Baradel in Verger, 2005:13).

Nisso, Verger viu-se numa encruzilhada e quando começou a escrever deixou de fotografar, porque se sentiu obrigado a pensar, o que o fez perder a espontaneidade de poetizar através de imagens, diz ele: “tive que pensar. Detesto pensar. Toda a espontaneidade de que gostava na vida se esfumou” (Verger, 1996). E num processo que ele chamava de “despoetizante”, aos poucos começou a deixar a câmera em casa e para não perder o hábito saía apenas com a capa da máquina pendurada ao pescoço e não mais fotografou. Ao fim do vídeo *Pierre Fatumbi Verger, mensageiro entre dois mundos*, dirigido por Luiz Buarque de Holanda (1998) em que narrou um pouco de sua saga um dia antes de falecer, o francês implorou: “Eu sofri muito, gostaria muito de me deixar ir.”

## **2. Narrativas poéticas de um contexto urbano sobre Salvador**

Verger cobriu um grande universo de temas. Destes, os mais importantes de Salvador foram registrados nas décadas de 50 e 60 e envolviam sua arquitetura, instalações da indústria e do comércio, vida cotidiana, cenas de ruas e transeuntes, portas, mercados, praças, festas,

rodas de samba, grupos carnavalescos, afoxés, estivadores e pescadores e seus corpos másculos, retratos de pessoas, inclusive, celebridades de diversas áreas. Corroborando com as estratégias já explicitadas no capítulo anterior, a maioria das fotos publicadas no Cruzeiro envolveram questões relacionadas aos temas populares como feiras, capoeira, a produção da cachaça, o circo Nerino, pintores populares, festas, sobretudo as religiosas e profanas, como a procissão de Nossa Senhora da Conceição da Praia, do Senhor dos Navegantes, presente à Iemanjá, lavagem da escadaria do Bonfim, carnaval, samba de roda, bumba meu boi, cenas de candomblé. Já no final de seu contrato a revista publicou em 1950 uma série de imagens e artigos de sua autoria sobre a cultura dos africanos nascidos no Brasil e retornados para a África, o que seria tema posteriormente de sua tese de doutorado.

Com o tempo, seu trabalho começou a se destacar por características ao que vinha sendo apresentado com a marca moderna, ou modernista da chamada “nova fotografia”. Verger registrava aquilo que a cidade estava na eminência de perder, dando visibilidade ao sentido dos antigos bairros e lugares como o centro da cidade, Pelourinho, Porto dos Saveiros, Dique do Tororó, Praça Castro Alves, Baixa dos Sapateiros, o que pode ser evidenciado na imagem que fez do alto da Igreja do Carmo (foto IV- 16) que é similar à descrição que ele faz da paisagem do quarto, em que viveu no alto do Taboão por 10 anos, em que ele relata sua percepção visual misturada aos sentidos táteis e olfativos de uma Salvador inebriante:



Foto IV-16: Carmo, Arquitetura colonial Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

(...) Passando sobre o Taboão, dava na parte detrás das casas dispostas ao longo do Pelourinho, no fundo, a silhueta da Catedral e à direita, a descida do Taboão. Entre duas casas via-se passar, frente às bananeiras, as cabinets oscilantes e em forma de girafa do Plano Inclinado Gonçalves. Tinha ainda, sob os olhos, a Cidade Baixa, com a fumaça da Usina Elétrica, hoje desaparecida. O que havia de maravilhoso também era o cheiro de café, proveniente de uma vizinha empresa de torrefação, e que, trazido pelo vento, vinha se misturar às emanações de um



depósito de cachaça. Eu aspirava, assim, as delícias de uma espécie de *Café-Cognac* permanente (Verger, 2002:26).

Contudo, seu foco principal não era a paisagem física da cidade, para a qual deu grandes contribuições na construção da memória desta, e sim ao registro das populações enraizadas nestes lugares. Com isso, começou a enxergar a verdadeira relação de territorialização do habitante e suas atividades nestes espaços metonímicos de Salvador. Estes ambientes, marcadores do espaço urbano, foram mais tarde, apropriados por artistas e intelectuais, pela política, pelo mercado, pela mídia e pelos turistas.

É possível observar em suas fotografias algo do movimento expressionista, particularmente nas variações luminosas das imagens de paisagens urbanas ou rurais. Nestas, o contexto enfatizava a movimentação da população que vivia numa cidade ensolarada e acidentada, onde os passantes elegantes e vestidos de puro linho branco contrastavam com os trabalhadores braçais, como os carregadores, estivadores e pescadores, em sua grande maioria negros descalços e vestidos em farrapos ou ainda semi-nus, quando não interpelados pelo olhar sensual do francês.

Podia-se ver o peso da desigualdade social e étnica levado nas costas daqueles indivíduos. Como retirantes de uma cidade que os expurgava e lhes condenava à própria sorte e morte, muitos levavam a própria mobília ou caixão, a exemplo da (foto IV-17) tomada de contraluz lateralizada, em que os paralelepípedos de uma rua do Pelourinho recebem a luz da manhã com sua textura gradiente impressionante. Verger tinha um cuidado com a luz, por isso, ia mais cedo à rua para pegar flagrantes como este, e às vezes durante o dia para ter outro tipo de luz, mais contrastado. Num clima de morte e vida, pode-se ver além de passantes elegantemente vestidos com ternos de linho branco o contraste com o movimento de homens pobres no fundo da imagem, combinado a isso os casarios degradados entrando num nítido processo de deterioração e abandono.



Foto IV-17: Pelourinho (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

Verger contorna antropologicamente seus pontos de vista da gente e da cidade, os lugares e seus cheiros. Responde ao olhar do outro. Fotografa para ver de perto, observa participando, flagrando as irregularidades, a “alegre mistura”, os usos do corpo, as crenças ritualizadas do trabalho com o imprevisível, o experimento intuitivo, testemunhos do inconsciente. Tendo em vista o olhar do fotógrafo e aquilo que é observado, pode-se definir a Bahia de Pierre Verger como um organismo corporal vivo - afinal, vive-se a cidade, e não “na” cidade: tudo se dá nas ruas. E principalmente a cidade “se vive” – espaço e homem integram-se. Foi a beleza negra que encantou os olhos de Pierre Verger (Segala apud Lunning, 2004:50).

Com isso, ele se tornou um narrador observador da vida em geral, demonstrando um interesse especial no ser humano e seus contextos culturais, sociais e de construção de identidades, retratando a pessoa com nome e história enquanto um sujeito, um ser com uma personalidade própria e não um mero objeto quase invisível na frente da lente de um observador distanciado atrás da câmera. Nisso, foi descobrindo a sua capacidade criadora em despertar para uma temática, que aos poucos começou a se revelar como sendo seu principal interesse.

Ao voltar sua lente a alguns temas de cunho de expressões sociais e de denúncia não explícita, como quando aborda o espaço da rua e fotografa as pessoas simples sem o glamour da burguesia e de sua relação com a religiosidade, ele se aproxima dos neo-realistas para falar do subemprego ou desemprego nas cidades e das condições dos negros, fazendo uma crítica à classe média e ao individualismo burguês. Em Salvador, sua lente estava voltada para os locais onde a população afro-brasileira se encontrava e que serviam como espaço dos acontecimentos vivenciados, suas festas e religiosidade, terreiros dos cultos de origem africana.

Um retrato profundo e denso de seu povo, de suas alegrias, suas festas e suas crenças, onde as gentes da Bahia são sempre a primeira personagem do drama, da sátira ou da farsa dos diferentes momentos da vida. O pano de fundo é a belíssima arquitetura baiana, suas igrejas, fortes, sobrados ou bairros populares. Seus arvoredos sagrados que, com sua sombra, dão força à límpida água das quartinhas e seu mar (Caribé, in Verger 2002:19).

O fotógrafo-narrador, que havia em Pierre Fatumbi Verger, além de dar voz àquela

população marginalizada, ajudou Salvador e à Bahia a se enxergarem, se encontrarem na imagem que lhes daria a marca identitária, e fez com que outros artistas valorizassem os fenômenos urbanos presentes na sociedade. Verger vai adotar o discurso dos movimentos sociais já existentes e assim se posicionar como porta-voz desses grupos que passaram a ser vistos com mais encanto, beleza, atrativo, e principalmente com o discurso de empoderamento. Despertos para este novo mundo, outros fotógrafos também se somarão a Verger para tornar Salvador conhecida como a capital da cultura afro-brasileira.

As imagens captadas pelo artista levarão o espectador para os principais pontos da cidade. São estas “descobertas” e a maneira de olhar de Verger; um fotógrafo que flanou pelo mundo e encontrou as respostas que procurava numa cidade dedicada a Todos os Santos, Orixás e crenças, que influenciará definitivamente a visão e a técnica de outros fotógrafos, como Mario Cravo Neto que absorveu de Verger a liberdade de se expressar sem amarras. Este fotógrafo, filho do renomado escultor com o mesmo nome, se tornou em sua época o fotógrafo baiano de maior visibilidade nacional e internacional, que definiu que a maior característica deste lugar é: “o que a gente tem carinhosamente em comum e não agressivamente o que tem de diferente” (Cravo, 2004), corroborando com o processo contemporâneo de percepção humana que viu na semelhança e não na diferença o sentido de estar no mundo.

Além dos elementos culturais enaltecidos maciçamente, vê-se em Salvador uma forte marca da relação estabelecida entre a arte e a religiosidade, o que foi percebido por Verger, que investiu seu estilo e sua inserção em vertentes de pensamento da época numa busca pela compreensão complexa que já estava se delineando há algum tempo. Ele não somente fotografava, mas percebia o mundo de uma forma múltipla em imagem, sentimento e palavra. Na poética de Verger estão inseridos também elementos de seu próprio desenvolvimento pessoal e artístico, cuja experiência estética em contato com um mundo diverso se tornou a tônica de sua expressão. As fotografias de Salvador marcadas por suas raízes negras, são de uma sensualidade e poesia sem limites, e que ele irá testemunhar e apresentar a sua compreensão subjetiva num verdadeiro ato de contação de histórias.

Aliada à sua intenção estética e artística ele projetava também um viés político, expressando um sentido de comprometimento com a cultura das pessoas que fotografava. Como um sutil participante do acontecimento, o fotógrafo-narrador reconhece a supremacia do ser humano retratado dentro do seu universo, na sua vida cotidiana, cheia de emoções e sentimentos. É a respeito disto de que trata o registro (foto IV-18) de um casal de noivos negros que aguarda o início do ritual do matrimônio.





Foto IV-18: Noivos, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

Ainda sem alianças e sentados num banco de uma igreja católica em estilo colonial, pois percebe-se na lateral direita a parede decorada com azulejos portugueses pintados com flores, eles se entreolham com singeleza iluminados pela luz intensa do flash da câmera de Verger, o que faz saltar na parede a sombra dos dois na coluna que está por trás. O olhar do noivo para a noiva é de candura, suavidade com um leve esboço de sorriso entre os lábios, já o dela, mais de perfil, é de

serenidade e deixa transparecer uma leve preocupação, como é típico neste momento de incertezas de uma nova etapa de vida, aqui nota-se o confronto destes olhares distintos diante da perspectiva de um porvir. Ela traja um vestido de noiva branco com listras em cetim, com véu e flores na cabeça. Numa das mãos com luvas brancas segura um buquê de flores também brancas, a outra sem luvas está apoiada no braço de seu companheiro, que nele deposita a esperança de um bom destino como troca da virtude de sua pureza representada nos elementos brancos da cultura europeia. Ele, que possui finos traços nigerianos, veste um paletó escuro e gravata listrada com camisa e lenço brancos, sua mão esquerda apoia-se na direita sobre as pernas entreabertas, o que demonstra um certo desconforto ou timidez talvez por conta da situação do registro onde expõe sua intimidade.

A imagem trata de uma cerimônia de extrema expectativa, carregada de simbologias seculares em torno do viver em comunhão, e ultrapassa os limites do anseio por igualdades de direitos. Pelo ângulo frontal levemente lateralizado, proporcionado pela câmera de Verger, assiste-se a uma cena de um jovem casal, cujo perfil lança-se diante de uma proposta de princípio de vida que já nasce carregada de opressão por uma civilização impositiva e, junto com ela, novos valores cheios de elementos simbólicos de um grupo hegemônico.

Ao instituir o catolicismo como religião oficial, o estado brasileiro segregou uma grande parcela de sua população obrigando a diversos cidadãos alterarem suas raízes identitárias, que

buscaram na forçada integração uma sobrevivência proveniente de uma situação de opressão e exclusão constituída e mantida oficialmente pelas leis brasileiras até o século XX. Verger se enquadra nesse universo pois havia fugido das regras sociais que não absorvia seus ideais libertários. Qual a relação de Verger com estes personagens? Teria ele encontrado neste noivo a figura do Baldo e sua projeção de amor concretizada? Estes jovens vivem a busca de identidade marcada pelo desafeto na pele e repassam suas angústias e percepções de corpo, estilo, tempo em suas trajetórias de vida. Ultrapassam o sentimento de não pertencerem àquele espaço, e o de também não mais pertencerem à nação de seus antepassados, pois compreendem que são elementos de luta para inverter a tragédia histórica. São representantes da sociedade que reagem e mostram sentir os movimentos da vida e o prazer de bem viver, mesmo nas situações difíceis e da impregnação do racismo em suas peles.



Foto IV-19: São Bento (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger



Foto IV-01: Autorretrato, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

A atenção de Verger também foi atraída tanto pela arquitetura colonial quanto pela arte sacra, suas imagens externas e dos interiores dos casarios e das igrejas foram amplamente veiculadas. Ele comunga em suas fotos a marca impressionante de sua poética com seu interesse em registrar os objetos e peças de coleções antigas, como na que ele registra (foto IV-19) em um ambiente de penumbra um padre beneditino branco sentado em postura curvada, diante de uma escultura de um busto de uma santa coroadada em bronze em forma de relicário. O padre centra seu olhar para a relíquia no peito da santa de forma pensativa ou confessional à figura

divinizada, cuja imagem é avultada pelos tecidos claros que a isolam do restante do ambiente do Mosteiro de São Bento.

Por conta da escassa luminosidade vinda da esquerda no ambiente, apenas habitado pelos dois personagens e a figura fantasmagórica do fotógrafo, os móveis se confundem com o restante da parede e de uma porta ao fundo. Ao tomar a imagem de cima para baixo e da direita para a esquerda num plano médio, Verger aponta para uma submissão e respeito do padre à figura da santa. O que leva o espectador à ficar curioso sobre os segredos da confissão, ou os possíveis pecados praticados pelo padre, cujo semblante de um rosto franzido, uma batina igualmente franzida, e o corpo envergado para frente demonstram vergonha e arrependimento, ou apenas um ato de humildade, curiosidade ou perplexidade diante do objeto sagrado e valioso.

Ele possui a mesma aparência física de Verger quando jovem, o que é avultado pelas feições finas e o tipo de óculos arredondados e finos que ambos usam, como pode se verificar numa comparação com o autorretrato (Foto IV-01) registrado por Verger do seu reflexo no espelho diante da janela de seu quarto, onde a luz lateral esquerda ilumina suavemente o rosto de um belo e sereno francês que avista ao longe uma paisagem cheia de contrastes. Nas duas imagens percebe-se uma clara intenção do fotógrafo na condução na narrativa, é ele quem determina os diálogos entre os personagens e os objetos e destes com o espectador, que apenas assiste as cenas plasmadas de silêncio e solidão. E assim, conscientes de seus atos, o padre e o fotógrafo agem para redimir suas culpas diante de um mundo que os oprime, e os faz manter em segredo seus desejos mais profundos.

A plasticidade do olhar de Verger foi, no entanto, sua principal característica estética, que apresenta ângulos do ponto de vista da posição da câmera Rolleiflex, ou seja, proporcionava a ele determinados enquadramentos e perspectivas do ventre para cima (contra-plongée), executando uma ruptura do processo estético que existia antes, ou da forma técnica de executar as imagens. Mais enfática ainda é a ruptura que promoveu ao ajudar esta população à se tornar consciente de seu papel enquanto seres sociais fundadores de uma baianidade assumidamente negra e de sangue misturado, logo, suas imagens proporcionaram um empoderamento que lhes foi negado durante séculos. A prova disto é constatada em frases pronunciadas pelo próprio artista, como a registrada na entrevista para Véronique Montaigne: “Sem intervir ou perturbar o desenrolar dos acontecimentos, (...) pois eu não tinha nenhuma teoria à verificar. (...) Eu fotografava e tomava notas sem questionar” (Verger, 1992b).

Certamente, Verger ocupa um lugar de destaque como fotógrafo no Universo da Fotografia e de estudos de documentos e visualização da cultura brasileira, pois realmente, tornou visível o que para muitos ficava oculto pelo véu de um regionalismo pálido, que tinha

conotação de um atestado de atraso cultural, preferencialmente a ser esquecido e ignorado em vez de ser visto, olhado e divulgado.

Portanto, o fotógrafo interage com o seu tema e as suas imagens apresentam facetas inéditas com inesperadas denúncias. A abordagem de temas sociais reflete o posicionamento de Verger e de outros repórteres que, ao retratarem a questão de minorias e da adversidade de certas regiões brasileiras, transformaram a fotografia em uma “bandeira” que aparece à luz de um novo conteúdo ideológico. E sua forma de denúncia é muito meticulosa, e como narrador contemporâneo e um bom repórter fotográfico teve a obrigação de enxergar mais e compartilhar estas narrativas visuais em registros como os diversos que fez, por exemplo, da tradicional lavagem do piso da Igreja do Senhor do Bonfim<sup>8</sup>, localizada na península de Itapagipe no alto da Colina Sagrada em homenagem ao padroeiro da Bahia, que acontece desde as primeiras décadas do século XIX.



Foto IV-20: Festa do Bonfim (1959) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

---

<sup>8</sup> A lavagem da Igreja teve início em 1773, quando os integrantes da "irmandade dos devotos leigos" obrigaram os escravos a lavarem a Igreja como parte dos preparativos para a festa do Senhor do Bonfim. Posteriormente, para os adeptos do candomblé, a lavagem da igreja do Senhor do Bonfim passou a ser parte da cerimônia das Águas de Oxalá. A Arquidiocese de Salvador, então, proibiu a lavagem na parte interna do templo e transferiu o ritual para as escadarias e o adro. Durante a tradicional lavagem, as portas da Igreja permanecem fechadas e as baianas despejam água de cheiro nos degraus e no adro, ao som de toques e cânticos de caráter afro-religioso.

Verger acompanhou e capturou de diversos ângulos esta cerimônia que representa a demonstração da força e paciência do movimento negro frente à opressão que a população negra sofreu durante séculos, inclusive, a saída da procissão da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, localizada a oito quilômetros do destino final - a Basílica do Bonfim. Uma cena específica realizada em 1959 (foto IV-20) chama a atenção pela força dos elementos e do ângulo de posição do fotógrafo. Em grande plano com luz do início da manhã se vê no primeiro plano avó e neta vestidas com os tradicionais trajes das baianas sentadas nos degraus em frente à Igreja que aguardam o início do cortejo. A avó tem sua atenção voltada para o lado esquerdo e a neta na direção do fotógrafo com um olhar um pouco apreensivo. Logo abaixo aos seus pés além da vassoura há duas jarras (quartinhas) enfeitadas com flores brancas (do campo, angélicas e rosas) embebidas com água perfumada por um método manual e ritualístico de uma mistura de plantas como seiva de alfavaca, água de flor, alecrim, manjerição macho e fêmea, folha da fortuna (para atrair dinheiro), folha do velho (para livrar das doenças), arruda (para tirar mal olhado) e macassá, cuja intenção de seu uso é a mesma praticada pelas diversas religiões de purificar e, segundo a crença popular, afastar as coisas ruins, esta água de cheiro também é disputada por devotos e simpatizantes.

Numa lembrança dos tempos ditatoriais que estavam por vir, aparecem dois policiais militares em posição estratégica de sentinela, sendo um ao centro mais relaxado e outro à esquerda mais empertigado, que olham na direção do fotógrafo com um amplo campo de visão e mantêm-se alertas de braços nas costas e atentos a qualquer perigo. Vigiam as mães e irmãs de santo para que não descumpram a ordem de só poderem realizar o ritual na parte externa das igrejas. Logo ao fundo se vê a porta fechada numa representação do quanto esta instituição é conservadora e enclausurada em si mesma ao não se abrir aos novos valores de uma sociedade diversa, que obriga a todos a serem católicos fiéis, mas contraditoriamente trata alguns com indiferença e exclusão.

Mais ao alto no adro, um grupo de mulheres brancas que observam a cena trajando vestidos de linho ou algodão diferenciam-se das duas baianas, e com isso, mostra-se a face do apartheid brasileiro e uma espécie de inquisição, numa menção à época em que se caçavam mulheres por feitiçaria e bruxaria. Não estariam as duas personagens sendo condenadas pela chama do olhar dos presentes? Neste mesmo lado na parte de baixo e num corte típico de Verger, uma perna de um homem e vestígios de um caderno de anotações adentram a imagem, o que leva a um indício de que é um jornalista que entrevista a baiana mais velha. No canto direito da imagem há algumas pessoas, em destaque um fotógrafo sentado na escadaria com a mão apoiada no rosto, que esperam pelo início da cerimônia atentos aos registros do francês,

que se posiciona diminuído e impotente frente à opressão a que as baianas negras têm vivenciado no cotidiano.

Verger olha de um plano baixo a sagrada colina, onde situa-se a mansão que por nada foi misericordiosa com os negros, cuja justiça por ela mesma implantada não promoveu a concórdia entre estes povos e que não permite a estas pacíficas mulheres a liberdade de pisar o solo sagrado. Logo a elas, pobres, pacíficas e ingênuas mulheres, que só desejam, de um jeito muito peculiar e altruísta, graças e bênçãos para todos, independentemente de cor, etnia ou religião.<sup>9</sup> Apenas água não basta para purificar uma sociedade carregada de crimes contra os mais de 6 milhões de escravos africanos e seus descendentes que foram arrancados de seus berços e desembarcados na prisão continental brasileira entre os séculos XVI e XIX, sem contar com aqueles que morreram no trajeto.

---

<sup>9</sup> Referência ao Hino ao Senhor do Bonfim (1923)



## V- ACHADOS 2: A SALVADOR SENSORIAL DE ADENOR GONDIM



Foto V-01 imagem caleidoscópica –formada por um conjunto de 10 imagens sobre a cultura popular de Adenor Gondim

*O ônibus quando chegava em Salvador, vindo de Rui Barbosa, parava em frente ao Mercado Modelo antigo. Dali eu saía andando até o plano inclinado para subir e pegar o ônibus na Praça da Sé, ao invés de pegar o Elevador Lacerda ia pelo plano inclinado. Imagina, um menino de 6 anos vendo uma zorra daquela! Vendo o bicho subindo em um lugar totalmente diferente, e quando pegava o bonde na Praça da Sé até a Praça Castro Alves era um delírio de neon amarelo, laranja, vermelho, branco, era um delírio ver os anúncios das lojas. Era uma coisa assim maravilhosa! Eu ia até o Garcia, onde ficava a casa do meu tio. Então, todo esse trajeto até à Carlos Gomes era cheio de neon. Parecia uma coisa fantástica! (Gondim, 2016).*

## 1. A marinete, as maçãs, e o mar

Era com excitação que homens, mulheres e crianças aguardavam pela marinete<sup>10</sup> na praça principal de Ruy Barbosa, ávidos pelas novidades da capital, conhecida apenas por Bahia. Além da poeira que trazia da estrada e dos parentes queridos dos que ali estavam, a marinete carregava consigo o cheiro das maçãs vermelhas argentinas enroladas em papel roxo. É assim que começa a grande narrativa da relação de um menino de 6 anos, que usava óculos fundos de garrafa para diminuir o grau de miopia, com a cidade de Salvador e a fotografia.

Em Rui Barbosa, quando menino, a gente nunca tinha o que fazer, ficava esperando o ônibus chegar por dois motivos: pela poeira de argila que ficava no ônibus, onde a gente escrevia o nome e tal, e todo mundo que vinha de Salvador trazia maçã e quando abria o ônibus era um cheiro delicioso, cheiro esse que se perdeu no tempo. Ela vinha toda enrolada com um papel roxo, era uma delícia! Hoje não se vê uma maçã cheirosa, pois sumiu do mercado. (...) É uma coisa poética que não entendíamos. A gente queria conhecer o mar, mas não tinha oportunidade. Um dia meu pai levou uma garrafa cheia de areia e outra cheia de água, numa bacia jogou areia e depois botou água e era a praia (risos) e a gente viajou, botava o dedo na água e experimentava, - “Pai, é salgada!” (risos). Ele movimentava com a mão na água e dizia: - “Olha a onda!” (Gondim, 2016).

Esta imagem tão singela formará parte do repertório visual do fotógrafo-narrador Adenor Gondim, que aprendeu a ver as cores e as formas do corpo baiano a partir do ângulo de visão de quem está dentro da história, de quem se coloca como partícipe das construções do imaginário popular. Ele construiu uma percepção sensitiva e sensível de Salvador que passa pelo despertar visual da luminosidade provocada pelos neons das placas publicitárias do comércio, pela forma dos bondes e do plano inclinado (fotos V-02 a V-04), pelo contato com a água salgada do mar e a areia da praia.

---

<sup>10</sup> Nome popularmente dado ao ônibus, meio de transporte rodoviário intermunicipal usado no interior da Bahia, e que faz referência ao criador do futurismo o artista italiano Filippo Tommaso Marinetti, quando de sua passagem pela Brasil nos anos de 1926 e 1936, que em seus discursos evocava os veículos motorizados ao futuro.





FotoV-02 Rua Chile à Noite, Salvador, 1945, Voltaire Fraga, Fonte: <https://www.jornaldafotografia.com.br/noticias/eventos/a-saudade-em-3x4-exposicao-a-arte-da-lembanca-itaucultural/>



Foto V-04: Plano inclinado Gonçalves, Arq. Hist. Municipal de Salvador/FGM RBC S/N



Foto V-03: Praça Castro Alves, Foto: Voltaire Fraga. Arq. Hist. Mun. de Salvador/FGM RBC 3651

Estes elementos da infância de Gondim marcaram a sua visualidade, o que veio a transformar-se numa relação sensorial com esta cidade, cuja marca está patente em muitas de suas imagens, como a imagem Sentinela (foto V-05), em que reproduz um pouco da visão que tinha após subir o plano inclinado na infância. Nesta imagem contemplativa ele retrata em preto e branco a Baía de Todos os Santos no final da tarde e de onde se vê ao fundo os relevos da Ilha de Itaparica. O ponto de vista restrito do fotógrafo-narrador leva o espectador para dentro da cabine de comando do Elevador Lacerda<sup>11</sup>, que parece estar sob suspensão física, e que projeta-se para o ar ou ao mar. Da cabine, o sentinela espia o mar, os navios ancorados e espreita a chegada e a partida dos transeuntes, decidindo quem sobe ou desce. No entanto, não se dá conta

<sup>11</sup> O Elevador faz parte da história de Salvador, é um de seus principais marcos arquitetônicos, que representou um esforço do engenheiro e financiador da obra que leva seu nome, deslumbrou um dia ver diminuído o esforço daqueles que precisavam se deslocar do alto para baixo e vice-versa



Foto V-05: Sentinela-Elevador Lacerda, Foto Adenor Gondim

de que está sendo espionado pelo fotógrafo, que garante a preservação de sua identidade pelo contraluz. Esta imagem revela um tempo da espera em que a vida andava num ritmo lento e remonta a um passado movido à luz de vela, cuja referência é usada para destacar a silhueta do sentinela. O fotógrafo também executa uma ação de espera ao afirmar que aguardou o momento certo para que o homem se posicionasse no enquadramento antevisto, para que assim executasse o acionamento do botão de disparo e de congelamento do momento. Gondim descreve o personagem como responsável por tomar conta do tempo, assim como o Deus Cronos que regulava a eternidade fazendo o passado consumir o futuro e ver a geração mais velha ser suprimida pela geração seguinte. Nenhuma outra fotografia figurou o elevador nestes termos propostos por Gondim, que relata o tédio da espera como uma mágica contemplação em vias de findar-se permitindo um discurso interior narrativizado com o espectador.

Assim como Verger, Adenor nega explicitamente a influência de outros artistas em sua obra, em especial a do próprio fotógrafo francês. Ele justifica sua resposta afirmando que a Bahia que Pierre Verger produziu não foi a mesma que ele viu, e além disso, Verger só teve sua obra amplamente divulgada no cenário da fotografia baiana no início dos anos 80 através da visibilidade que Arlete Soares o proporcionou ao editar seu primeiro livro *Retratos da Bahia* através da editora Corrupio.

Eu não me inspirei em fotógrafo nenhum, eu fui para a rua, para o templo. Objetivamente eu não tenho influência de ninguém. Sinto em determinado momento proximidade tirando um fino no material de Mário Cravo (Neto), de Pierre Verger e de centenas de outros

fotógrafos. Há momentos, encontro de intenções, de luz ou de composições, de conteúdo, forma e o fator sorte que depende das circunstâncias e da expressão do personagem, por isso, é muito comum um fotógrafo se aproximar do outro. (...) Cada um teria um ângulo diferente, um mais em cima, mais embaixo, coisa assim, isso também não determina o estilo. Você vai encontrar uma dezena, uma centena de fotógrafos que fotografou esse conteúdo na década de 40, 50, 60, que se misturar você vai ter dificuldade, por quê? O conteúdo e o formato são semelhantes, quer dizer, para você fazer meio corpo no 6x6 com o conteúdo fatalmente vai ter proximidade e vai ter diferença também. Então, eu não acho que isso aqui foi inspirado em Pierre Verger (Gondim, 2016).

Depois de refletir um pouco mais, Gondim relata que sua forma de visualizar foi sendo construída por alguns eventos, a exemplo de quando ainda criança faltava luz em sua rua ia para sub-solo do cinema, onde ele tinha uma câmera escura improvisada e assistia ao filme com a imagem invertida por achar mais divertido. Ele declara também a admiração pela obra do fotógrafo africano Seydou Keita e começa a encontrar uma certa aproximação em alguns aspectos temáticos, de formatos ou em alguma imagem que lhe sirva de referência para a produção de uma foto, mas destaca a diferença entre reproduzir conscientemente buscando a similaridade e produzir sob inspiração.

Tem uma foto de Pierre Verger de uma tropa de mula, onde o sol iluminava no sentido contrário, evidenciando uma nuvem de poeira. Em 20 anos eu nunca consegui encontrar uma circunstância semelhante. Eu posso ter como referência de uma foto, o tema, a luz, a composição por exemplo, em algum momento minha fotografia pode se aproximar de uma fotografia de um alemão, de um francês, de um turco, são circunstâncias parecidas, não são fotos iguais, são conteúdos diferentes que, de repente, coincidem, a luz é parecida, o conteúdo é parecido (Gondim, 2016).

Gondim relata que observando umas fotos que fez na cerimônia do Bembé de Santo Amaro usando câmera no formato 6x6 de algumas filhas de santo na beira do mar, identificou praticamente o mesmo estilo das fotos de Verger, deparando-se com uma semelhança acidental

e explica que isso tem relação direta com a escolha do tipo de câmera que dá um formato quadrado diferenciado:

A 35mm tem uma dinâmica totalmente diferente tanto na vertical quanto na horizontal, mesmo vendo que uma foto é essencialmente horizontal eu faço vertical também, e isso surpreende. (...) Se você pegar uma câmera 6x6, e der a um iniciante de fotografia e dizer: - Fotografe o Bembé. Fatalmente ele viria com uma foto semelhante e não teria a menor relação com Pierre Verger, tem sim com o tema e a circunstância e o formato da câmera. (...) Ele vai trazer 30 fotos e no mínimo cinco você vai dizer: 'Poxa, é a cara de Pierre Verger!', por causa do tema (Gondim, 2016).

Prova da similaridade temática pode ser notada também nas duas imagens de banhistas realizadas pelos dois artistas, que reproduziram uma cena que acontece rotineiramente nos fins de tarde nas praias de Salvador. A primeira foto (V-06) em preto e branco de Verger tomada em Monte Serrat em que se dá destaque a um céu com nuvens que encobrem o sol. Galhos de uma árvore emergem do plano superior, que assim como o conhecido forte da localidade, parece proteger os dois jovens que estão em contraluz numa ponta próxima ao mar. Ao longe se avista uma galeota com as velas abertas cheia de passageiros.

Os dois rapazes estão um pouco distanciados fisicamente e com atenções voltadas para direções diferentes. O primeiro centralizado está sentado, com as costas curvadas e as mãos apoiadas à perna formando uma figura quadrangular, e com a cabeça voltada em direção ao fotógrafo pois notou a sua presença. O rapaz que está em pé de costas e com a cabeça voltada para a esquerda da foto, parece curioso ou interessado numa realidade terrena à espreita de algum acontecimento que estaria ocorrendo naquela direção. Seria uma versão de Verger da reapresentação do mito grego de Dédalo e Ícaro? E estariam os dois à espera de asas modernas em forma de velas para tirá-los de uma ilha que os oprime? Ou faz menção à narrativa amadiana

sobre Baldo e sua turma de jovens livres que perambulam pelas praias e ruas de Salvador gozando do tempo vazio, do ócio, da vadiagem e do tédio?



Foto V-06: Monte Serrat (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger



Foto V-07: Praia da Boa Viagem, Foto Adenor Gondim

Como possuem o dinamismo da rebeldia juvenil, estes rapazes desprezam o trabalho por serem filhos de uma cultura que o considera um estigma. Assim, no momento em que as rodas de amizade e de samba se romperem terão destinos distintos e pela frente a experimentação de uma vida difícil. “Tu não acha que está na hora de trabalhar?” Perguntaria Pai Jubiabá aos dois quando chegasse a hora de se tornarem autônomos e independentes, especialmente da figura paterna.

Na segunda imagem (foto V-07) também em preto e branco tomada na Praia da Boa Viagem, muito diferente do cartão postal de 1906, Adenor escolhe a imensidão do céu para ocupar toda a parte superior da foto que é cortada pela linha do horizonte que se funde com o mar na parte inferior. Em contraluz e formando um M no centro da foto três jovens dialogam, como o faziam os libertos Baldo e seu grupo, da mesma forma que os meninos de *Capitães de Areia*, numa falsa ilusão de liberdade encontrada nas ruas, nas praias e nas docas de Salvador implantada no imaginário popular por Jorge Amado. O do canto direito tem suas costas queimadas pela luz e gesticula parecendo conduzir a discussão, causando a impressão de que sua mão toca a cabeça de outro rapaz localizado mais abaixo do parapeito no centro, e que está com as mãos na cintura, aguardando por sua vez de mergulhar. Já o terceiro rapaz posicionado do lado esquerdo prepara-se para o salto, mas antes ouve as argumentações ou instruções do colega.

Os outros elementos que compõem a cena servem como parâmetro para indicar a distância que Adenor costuma fotografar estes instantes cotidianos, não perturbando o momento com a sua presença. Gondim é um fotógrafo-narrador do espontâneo, da captura silenciosa, ele raramente se permite desviar a atenção do personagem de suas ações e atos. Na faixa do horizonte que separa o branco do preto, os barcos formam pequenos pontos intercalados quebrando a linha imaginária. E o sol poente deixa seu rastro nas águas no canto inferior direito fazendo reluzir pequenas estrelas piscantes no espaço marinho.

No canto superior direito congela-se o vôo de um pombo que faz referência também ao mito de Ícaro, ao voar mais alto que o sol, cujas asas deixam suas penas transparentes causando uma sensação de “derretimento” pela força da luz intensa, o que representa a manifestação do Divino e o conhecimento a ser desvendado. Um barco no canto direito repousa embalado pelas ondas suaves, o que caracteriza no mito uma visão mais realista do mundo e da inventividade humana ao criar velas e motores mais potentes para deslocar-se e superar suas limitações. Pieter Bruegel, Hans Bol, Peter Paul Rubens, Carlo Saraceni e outros artistas representaram Ícaro como um homem singular e dono de seu destino, possuidor de suas escolhas e de um destino que vai de encontro com a inevitabilidade da morte. Já Gondim expõe em sua obra a voz da

consciência silenciosa em forma narrativa de pensamento que contém um aconselhamento, ou aviso a estes três rapazes, que representam a juventude soteropolitana, sobre os perigos e as contradições à condição necessária de sobrevivência.

Para a grande maioria destes jovens, que vivem numa labiríntica Salvador, o destino é cruel, pois terão que assumir pelas consequências de suas ambições descomedidas, pela desobediência e teimosia que muitas vezes os levam a ignorar os riscos e principalmente pela repressão de uma sociedade injusta. Gondim também pronuncia o desejo liberto do artista, do poeta encarnado que, como um narrador observador, se distancia do cotidiano dos personagens fotografados, e que estão alienados das preocupações do artista sobre sua criação poética, que ele declama nos seguintes versos:

Para que mãos, se tenho asas!  
É com a luz que me alumeia, alumeio  
É com a luz que me sombreia, sombreio  
É com a luz que mora nos meus olhos  
É com esta luz que olho a vida.  
(...)  
Cansei de ser gente!  
Sou céu  
Sou nuvens  
Aprendi a voar  
Agora sou um pássaro. (Gondim, Facebook)

Gondim veio a conhecer Verger tardiamente no final da década de 80, quando teve a oportunidade de retratar de forma humanizada a figura do mítico fotógrafo francês que buscou nas andanças pelo mundo e por último em Salvador a almejada liberdade. Neste retrato (foto V-08) realizado na Prefeitura Municipal do Salvador durante a posse de Gilberto Gil na Fundação Gregório de Matos em janeiro de 1987, o foco centra-se no olho (esquerdo) de um homem envelhecido, fantasmagórico, de pele manchada pelo sol e de um rosto marcado pela visão intermediada pelas lentes dos óculos. Uma luz vinda do fundo e outra do canto superior direito iluminam a cabeça calva e acentuam os ralos fios de cabelos brancos e as rugas, sugerindo ser ele um ente iluminado.



Em seu semblante sereno e entristecido, mas com leve toque de candura, Verger deixa transparecer as marcas das suas vivências e das suas experiências, talvez haja decepção neste seu olhar interiorizado ou um segredo de algo visto e escondido em seu âmago. Nesta imagem o fotógrafo conduz um debate interior entre o espectador e o personagem, provocando as seguintes indagações: qual a causa que apaga lentamente a luz deste ser iluminado? Para onde fixa sua mente? Em qual direção seguirá o olhar deste Prometeu acorrentado? Talvez apenas carregue consigo a eminente melancolia que atravessa o destino de todos os idosos e arranca-lhe a ânsia por viver mais, o que o faz possuir uma mente perturbada pela consciência das condições da vida e da morte.



Foto V-08: Pierre Verger, Foto Adenor Gondim

A boca cala-se, pois este não é seu sentido vital, já os olhos profundamente azuis (de Xangô - Oju Obá) narraram tudo o que viu, principalmente os mistérios e os encantos da Bahia dando voz à uma população de espírito guerreiro. Deve ser por isso que Gondim foca em seu olho como se o pedisse de empréstimo, para assim continuar o legado de aprofundar a Bahia que ainda há muito por ser desvendada. Sem o uso do flash como era sua forma de captar a luz fotográfica o mais natural possível, Gondim faz uma aproximação em close do rosto do francês, permitindo quase perceber sua respiração. Ele usa um ângulo ao nível dos olhos do retratado e induz a relação paritária entre os dois, captando a essência de um homem que já esgotado ainda lança um olhar para o passado à procura de uma brecha daquilo que o trouxe para os braços do

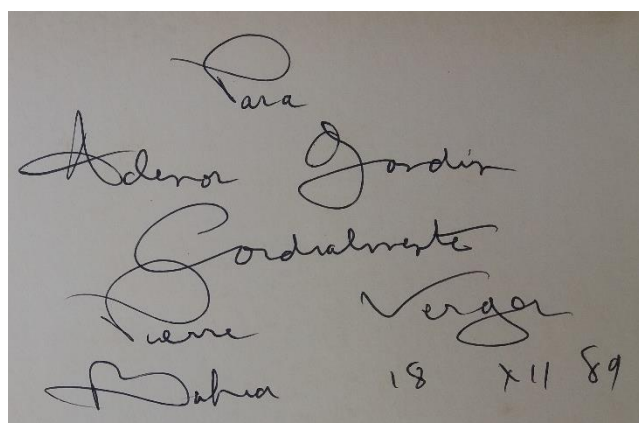


Foto V-09: Autógrafo de Pierre Verger para Adenor Gondim

Salvador, uma ingênua e utópica liberdade inspirada em *Jubiabá*, ou nos *Capitães de Areia*. Assim como Verger dedicou-se à fotografia em preto e branco, Gondim usa esta fórmula para imortalizar aquele que ajudou a desvendar a alma dos afrodescendentes e sua cultura, principalmente a vida vivida nas ruas soterópolis.



A forma valorizada e de respeito aos ritos espirituais do candomblé e seus terreiros em que apresenta a dignidade e a elegância que devem estar presentes em toda imagem de um ser humano, é uma das grandes aproximações entre Adenor e Verger. A diferença é que Gondim, é muito mais intuitivo e procurou ir além da carga etnográfica e técnica para ir em busca da confluência entre o artístico, o espiritual e o banal, numa cidade que vive os problemas da modernidade e onde convivem santos católicos, deuses africanos e seitas evangélicas. A poética visual de Adenor amplia o repertório de significação e de subjetividade, pois, diferentemente de Verger, mas principalmente graças a ele, já nasceu vendo o negro não mais como o “outro”, o ser diferente, o novo ou o estrangeiro, mas sim como a si próprio, ou um reflexo de si nas águas escuras da Baía de Todos os Santos. Diferentemente de Verger que foi um narrador viajante estrangeiro vindo de um lugar distante, Gondim é um narrador nascido do povo assim como Leskov, e à sua maneira interpreta seus personagens da seguinte forma:

A poesia desse povo simples é inigualável. Nessas pessoas, que para a fotografia é fundamental, é a linguagem do olhar, a linguagem da mímica, do consentimento, do gesto, da permissão, de alguém estar te dizendo sim e pela entonação da voz você sabe que é um não. Para conviver nesse meio tem que se habilitar no livro de seus códigos (Gondim, 2016).

Esse respeito pelo outro é a marca e o segredo da forma de aproximação que Gondim estabelece com seus personagens, pois diferentemente de um repórter fotográfico que chega sem pedir licença ou consentimento por ter a obrigação de conseguir uma imagem, ele espera a hora certa e o sinal para executar a sua ação. Ele esclarece que muito mais do que fotografar, o fundamental é o privilégio de estar vivendo o momento, e sentir-se parte do processo e jamais quebrar o clima do acontecimento. Além disso, sua sensibilidade transcende a razão, pois a essência de sua fotografia está na percepção sensitiva e intuitiva que muitos momentos o exigem, como ele mesmo esclarece:

Um exemplo disso ocorreu em Cachoeira, quando Dona Dalva entrou na sala (da Irmandade da Boa Morte) e deu um abraço em Dona Estelita. Era uma cena deslumbrante: a beleza da luz preto e branco, os gestos, aquilo era uma foto monumental, mas eu a perdi. Aí eu peguei e disse: - Dona Dalva eu não tenho nenhuma intimidade com a senhora, mas me faria um favor? - “Que é menino?” - Entra de novo e cumprimenta Dona Estelita? Ela disse: - Porque não? Saiu dançando, foi lá fora e voltou

solenemente e deu um abraço em dona Estelita. Na hora o santo baixou nas duas. Eu parei, fiquei na minha, olhei em volta, (as outras irmãs) cobriram as duas com um lençol e ficou mais bonito. Quando foi de noite eu estava sentado com boa parte das que estavam lá na hora, D. Edite olhou e disse: - “Está aprendendo né?” Eu disse: - O que? - “Hoje de manhã você leu, não leu? Aqui tinha uma coisa e aqui tinha outra né?” Aí eu disse: - não sei!. “Você sabia que podia, se quisesse podia fazer a foto? Mas eu não queria que você fizesse, e isso ficou bem claro na hora que você parou a máquina e deixou ali” (Gondim, 2016).

A obra de Verger é marcada pela sobriedade e retidão do preto e branco, onde impera um olhar taciturno do acontecimento, já a de Gondim é uma obra alegre e bem humorada, em que o acontecimento é apresentado com uma ironia de múltiplas cores. Em sua obra aberta que permite o diálogo do fotografado com o espectador, vê-se a construção de uma cidade colorida cheia de contrastes que possibilita uma reflexão que ultrapassa novas formas de entender as expressões artísticas no tempo e no espaço, cujo resultado é uma produção de uma narrativa autoral, poética e estética da Bahia. Seu registro vem solidificando um vasto acervo fotográfico e histórico, para o qual vem se dedicando a prestar um valioso serviço de guardião da memória destas populações marginalizadas. Também vem re-apresentando a cidade com sua forma de enxergar deixando suas marcas na identificação com forte presença da cultura religiosa diferenciada. Sua atuação se deu principalmente cobrindo festas religiosas e populares, dando destaque a uma transparente harmonia e alegria do povo em composições que conotam força,



Foto V-10: Festa de São Lázaro, Foto Adenor Gondim

autoridade e realza.

As suas descobertas nas ruas são expostas em fotos contrastantes, fazendo de Salvador uma cidade como uma das mais iluminadas e alegres do mundo, como pode se observar na cena (foto V-10) registrada na Festa de São Lázaro (na manhã de 16/08/2004) em que duas baianas sustentam cestos nas cabeças. A da direita carrega os

trajes e assentamentos de Omolú<sup>12</sup> e a da esquerda as pipocas como oferenda para São Lázaro e para o Orixá que serão trocadas por esmolos a serem inseridas em sua pequena bolsa que fica guardada junto ao peito. Nesta imagem existe uma troca de olhares entre o fotógrafo/espectador e a personagem da esquerda que sorri timidamente como testemunha da situação, a quem Gondim, conhecedor das tradições lança sua saudação: “Atôtô, Obaluayê!”<sup>13</sup> Em seu rosto há uma certa suavidade que deixa transparecer uma leveza em sua expressão, muito provavelmente por ter satisfação e orgulho por estar ungida pelas forças transformadoras e saudáveis de seu orixá, bem como por estar em evidência aos olhos do fotógrafo.

Com seu porte elegante demonstra esmero em se vestir e em transportar seu cesto finamente embrulhado com alvíssimos panos da costa e ojás. Sua rica vestimenta branca de filha de santo faz parte da tradição de seus antepassados que mantiveram uma cultura tipicamente brasileira com marcas do encontro de diferentes mundos vindos do Ocidente e do Oriente, como os elementos europeus do séc. XVIII, a exemplo de sua bata de renda francesa bordada em estilo Richelieu<sup>14</sup> e a saia bordada, com anáguas engomadas em renda fina em estilo barroco; africanos, como o pano da costa (xale)<sup>15</sup> e dos afro-muçulmanos (maometana), como os chinelos prateados mouriscos e a amarração do torço na cabeça (ojá), espécie de turbante que originalmente servia para proteger a cabeça do sol intenso na África e no Oriente Médio, que depois passou a simbolizar o contato direto com o sagrado. Esta tradição proporcionou visibilidade e identidade à mulher negra que passou a trabalhar nas ruas vendendo produtos, em especial o acarajé e a tapioca, sustentando suas famílias e mantendo sua essência baiana através dos sentidos do olfato e do paladar.

A forte presença da mentalidade autenticamente brasileira é propensa para uma vivência verdadeiramente mística do mundo, onde o povo vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos da beleza dos seus rituais. Este cenário construído em clima de sacralidade em torno da africanização da Igreja é o modo singular do brasileiro viver a sua religiosidade, que se manifesta tão forte e poderosa que resiste a toda tentativa de banalização e principalmente de alterações cuja base de discussão se insere nas novas formas de resistir a força das narrativas de dominação exercida pelos grupos hegemônicos. Sobre esta forma de compreender estes

---

<sup>12</sup> Omolú/Obaluaiê é o orixá da renovação dos espíritos que tem tanto o poder de causar a doença como pode possibilitar a cura do mesmo mal que criou. É considerado curador da alma ferida e do corpo doente, senhor dos mortos e regente dos cemitérios; é o campo santo entre o mundo material e o mundo espiritual.

<sup>13</sup> Saudação a Obaluayê, um dos sete orixás maiores que é comumente sincretizado com São Lázaro. Ele é um orixá jovem responsável pela cura, saúde e transformação.

<sup>14</sup> Técnica de rendado típico do século XV usada pelo duque francês Richelieu

<sup>15</sup> Tipo de tecido em forma de estola que cobre os ombros das mulheres que servia para as identifica pela origem étnica, social e religiosa

novos contextos na base da cultura baiana, Gondim apresenta seu ponto de vista relatando a seguinte experiência:

Eu entrevistei 40 pais de santos, e a coisa mais lúcida que ouvi foi de D. Filinha dizendo: “O pessoal novo aí não quer meia com santo associado a orixá. Problema deles! Eu nasci e trago no meu coração até hoje Iemanjá e Nossa Senhora, eu vou jogar minha santinha no lixo?” Eu perguntei: - E como foi esse negócio? - “Minha mãe oleira foi levar os aguidares para a feira e quando atravessou o riacho eu nasci, e ela me coou com a saia. De um lado estava Nossa Senhora, do outro lado estava Iemanjá. Eu vou jogar minhas santas no lixo por causa dessa meninada que não entende de nada? Esse povo de santo por telefone?” (Gondim, 2016).

Este contexto híbrido e de comunhão religiosa é um dos principais temas da obra de Adenor Gondim, que afirma em momentos distintos que só na Bahia, Jesus tem um terreiro em seu nome<sup>16</sup> e que em Salvador Santa Bárbara recebe a força de Oiá<sup>17</sup>. Tamanha originalidade é evocada especialmente em duas imagens da festa em homenagem a esta cultuada santa católica que também foi transfigurada como a Orixá Oiá na conversão para o candomblé (fotos V-11 e V-12). Ao apresentar os contrastes e os paralelos, que não se divergem, ele usa o mesmo corte, o mesmo enquadramento, ângulo, a mesma luz, os recursos técnicos e de composições e cores com ênfase no branco e vermelho, que identificam a santa e a orixá correlata. Nas duas destacam-se o sincretismo e a convivência religiosa e étnica da celebração, onde as pessoas



Foto V-11: Hóstia para uma baiana. Festa de Santa Bárbara, Foto Adenor Gondim



Foto V-12: Acarajé para o povo-Festa de Santa Bárbara, Foto Adenor Gondim

<sup>16</sup> Referência à praça no Centro Histórico

<sup>17</sup> Oyá ou Oiá, é um título dado a Iansã por Xangô que dizia que ela era radiante como o entardecer. Iansã quer dizer *A mãe do céu rosado* ou *A mãe do entardecer*. Em Salvador é sincretizada com Santa Bárbara.

comungam harmonicamente na crença de que estão celebrando um único ritual, não distinguindo as diferenças entre as duas religiões presentes no evento. Sobre o qual entende-se que não há falta de hierarquia na mistura e não há ausência de conflito na convivência.

Adotando um discurso direto, Adenor se coloca num ponto de vista mais elevado e por detrás dos personagens principais: o padre e a baiana do tabuleiro de acarajé, vestidos com seus trajes carregados de simbologias tradicionais de cada religião as quais são adeptos que conduzem as narrativas visuais. O padre, que também é negro, entrega à devota filha de santo a hóstia, símbolo do corpo de Cristo, a baiana faz o mesmo gesto ao entregar o alimento sagrado dos orixás, o acarajé, aos presentes, que também são em sua maioria negros. Aqui a experiência e as tradições culturais e religiosas confirmam as características do povo baiano e são as tônicas destas imagens. No enquadramento vê-se as mãos suplicantes dos fiéis e dos turistas com suas câmeras que anseiam aproximar-se do sagrado numa tentativa de eternizar suas experiências nesta sublime celebração que reproduz o gesto antropofágico da deglutição e assim adquirir as forças para manutenção da vida e das tradições.



Foto V-13: Canto da Verônica- Sexta-feira Santa, Foto Adenor Gondim

Já numa outra imagem (foto V-13) carregada de mistérios que enfatiza o roxo característico da viuvez, Adenor apresenta outro ritual religioso católico presente na cidade de Salvador, que ocorre durante as celebrações da Semana Santa, a procissão do Senhor Morto conhecida por Verônica<sup>18</sup>, na qual é apresentada a narrativa religiosa cantada pela personagem

---

<sup>18</sup> Os rituais da Verônica referem-se ao *vero ícone*, personagem vinculada à dramatização da paixão de Cristo,



feminina sobre a morte de Jesus Cristo na sexta-feira da Paixão. Como um fotógrafo do acaso ele capta este cenário quase todo na penumbra, onde apenas alguns personagens, santos e objetos se destacam pela luz suave vinda da esquerda, o que provoca uma certa intencionalidade casual, resultando numa subjetividade na sua interpretação.

Nesta cena que acontece no altar da Igreja do Carmo, os personagens se escondem por detrás dos símbolos e do ícone do Cristianismo. No centro um tecido branco, com uma estampa que simboliza o rosto ensanguentado de Cristo com a coroa de espinhos, é sustentado por uma pessoa com lenço branco na cabeça (similar ao gutra e igal). Todas as mulheres estão cobertas por um véu similar ao xador, o que leva a uma associação, meramente visual, de um passado cruel da história de Salvador, o movimento da revolta dos Malês.

No centro ao fundo um outro tecido branco forma a letra M, de Maria, por detrás da cruz, com as inscrições *INRI*, e à frente uma imagem sem foco de uma santa iluminada. Em destaque no canto esquerdo uma mulher com vestido roxo e xale estampado é a única que percebe a presença fantasmagórica do fotógrafo. Ela recebe uma fonte de luz que vem da área esquerda, que ilumina suavemente seu rosto emoldurado, o que cria uma relação direta com o rosto sofrido de Cristo. Sobre isto, lança-se uma reflexão: passados mais de dois mil anos o povo ainda sofre e se mantém firme na crença em uma religião que consola aqueles que não tiveram suas esperanças destruídas. O que buscam além da suposta salvação de suas almas? A que tipo de libertação elas se ancoram quando a sua fé as aprisiona ainda mais, fazendo-as recorrer a rituais de tempos pré-medievais?

Assim como o olhar de Verger foi canonizado como o marco na composição dos traços imagéticos de uma Salvador etnológica e mitificada, as narrativas visuais e alegres da obra fotográfica de Adenor Gondim tem influenciado a forma visual de rerepresentar a cidade, pois estabeleceu uma relação de cumplicidade e autoridade sobre algumas manifestações religiosas e populares baianas, e possibilitando uma reflexão que ultrapassa novas formas de entender as expressões artísticas em tempo e espaço contemporâneo. O próprio Adenor se diz fruto desta simbiose de culturas e religiões, pois nasceu de uma família protestante (Batista) do interior da Bahia e nos anos de 2000 teve uma aproximação com o candomblé, quando frequentava as casas de santo como observador, sem estabelecer vínculo religioso com nenhuma destas.

---

que remete tanto à mulher que teria o ajudado na via-crúcis, enxugando o seu rosto coberto de sangue e suor, quanto ao próprio tecido onde teria ficado impressa a face de Cristo (o santo “sudário”), que pode ser interpretado como um tipo de “máscara”, uma *persona* que permite tanto mobilizar e exprimir certos estados interiores de suas *performers*, quanto conectar a corporalidade profana dessas intérpretes com a sacralidade ambígua do rosto de Cristo.

No entanto, muitas das tradições que configuraram a identidade baiana estão passando por alterações que naturalmente acontecem quando aos poucos vão se distanciando de seus significados originários. Exemplo disto vem ocorrendo nas festas populares e religiosas que vêm perdendo suas raízes e se descaracterizando ou ganhando novos contornos culturais, sociais e políticos, onde em muitas os rituais estão sendo banalizados e carnavalizados, o que tem sido motivo de crítica de um fotógrafo-narrador memorialista como Gondim:

Quem começa a fotografar a primeira coisa que vai fazer é se aproximar dessa fusão (étnica), desse universo (afrodescendente), qualquer pessoa iniciante ou quem vem de fora vai exatamente nisso que caracteriza a Bahia. Agora é uma pena que o poder público da Bahia não preserve, não respeita isso. A Lavagem do Bonfim virou bar aberto entre a Igreja da Conceição e a Igreja do Bonfim. Lá eu fui assaltado, perdi uma câmera e fui até hospitalizado, mas a maior decepção não foi a perda da câmera, porradas ou assalto, foi a descaracterização absoluta da Lavagem do Bonfim. Mas eu não deixei de ir, porque eu sou saudosista, sou memorialista, a gente se reencontra com o cara que se veste todo de branco, com chapéu de palhinha, um colar diferenciado no pescoço de uma senhora, as coisas que remetem à Bahia antiga começam a aflorar saindo da Liberdade, saindo do Bonfim, saindo de vários lugares. Então esse é o momento de lucidez do fotógrafo de perceber que apesar dos pesares a Bahia está lá (Gondim, 2016).

Sobre o discurso democrático racial na Bahia Adenor analisa que é um mito que ainda está presente nas narrativas visuais que se apresenta da cidade, pois identifica que hajam algumas falhas, em especial na ausência de outros grupos na representatividade baiana, como os indígenas, e se utiliza da metáfora da salada de fruta para representar a mistura de povos que formam o brasileiro:

É uma salada de fruta muito mal feita por sinal, por exemplo, o negro conseguiu se organizar em vários grupos, várias associações de luta pelo direito da mulher, do homem, contra o racismo. E os índios? Os índios estão marginalizados. Tem uma tutela do estado que no final termina prejudicando muito mais. Eu tinha vontade de trabalhar, de penetrar, de conhecer, de estudar a questão do caboclo e dos encantados, mas tive dificuldades. (...) Em Salvador não há grupos, só

em Ribeira do Pombal. Em Itaparica tem uma tradição de uma festa similar ao 2 de julho em janeiro que é dos caboclos, mas não possui descendência nenhuma. Descendência há no interior, como em Miradela, Banzaê, Porto Seguro, Santa Cruz de Cabrália, no São Francisco... (Gondim, 2016).

Em seu relato percebe-se não apenas a ausência da presença deste grupo étnico no cotidiano social e cultural da cidade, como também, a falta de compreensão e conhecimento que existe sobre a cultura indígena, que se diluiu na miscigenação com os outros grupos e passou a se chamar meramente cabocla. Embora muito em parte deste desconhecimento se deva a não intervenção dos poderes públicos frente à salvaguarda desta etnia, mas deve-se também ao comportamento mais reservado destes grupos em oposição à expansividade dos afrodescendentes. O próprio Verger (Nóbrega, 2002) já havia descrito sua dificuldade em se comunicar e desvendar os povos indígenas. Em Salvador restou apenas uma representação folclórica ou festiva dentro de um evento meramente nacionalista e patriótico, que é o Dois de Julho quando se comemora a libertação do último reduto colonial português em terras brasileiras, na região do Recôncavo baiano, que decorreu com o forte auxílio das tribos indígenas.

O candomblé da Bahia, por exemplo, de Dona Filinha e alguns candomblés de Ketu têm um salão à parte dedicado aos caboclos. Por exemplo, no 2 de julho na casa de Dona Filinha à meia noite ela aparecia com uma roupa de cetim verde e amarelo com um cocar, chegava dançando e depois sentava. Na festa do caboclo há charutos, frutas e bebidas (cerveja, cachaça e jurema). As pessoas incorporam diversas entidades como: Caboclo Tumba Junssara, Sultão das Matas, Boiadeiro etc. É um ritual totalmente diferente que o povo do candomblé de ketu venera e respeita porque os caboclos, no seu imaginário, são os donos da terra. (Gondim, 2016).





Foto V-14: Antigo Maciel, Foto Adenor Gondim

Sua outra marca é o registro de cenas inusitadas onde transforma em arte cenas do cotidiano dos personagens que ganharam na fotografia um aliado poderoso, capaz de traduzi-los em imagens caracterizadas pela espontaneidade do povo e a curiosidade de sua história. Como a foto (V-14) que realizou em preto e branco na década de 70 na antiga Rua Maciel no Sítio Histórico, em que num ambiente degradado, sujo, cheio de lixo e entulho, e provavelmente com o característico cheiro de urina e fezes, crianças pobres divertem-se improvisando portas velhas e madeiras como carros que deslizam na rua aladeirada. Em primeiro plano ao centro, um grupo de meninos olham o fotógrafo, como se compartilhassem com ele a liberdade e o divertimento, ingênuos do processo nefasto que têm ao seu entorno. Ao lado destes caminha sorridente e confiante um menino desnudo agarrado à sua chupeta, cujos traços lembram o Zé Pequeno do filme *Cidade de Deus*. Contrapondo-se a esta cena pueril vê-se ao fundo o movimento das pessoas no comércio que se apoderou da antiga fidalga rua, que até início do século XX era residência da aristocracia baiana e depois da decadência da produção de açúcar abandonou seus casarões coloniais, vindo a ser ocupada por lojas comerciais decadentes, cortiços e casas de prostituição. Aqui o fotógrafo observador ressalta a significação para esta população de que a felicidade e a liberdade não são encontradas em instituições formais como as escolas, igrejas e núcleos familiares, são apenas alcançadas na rua, e passam a viver como os personagens amadianos de *Capitães de Areia* encontrando nestes ambientes a formação e o conhecimento informal.



Foto V-15: Semana Santa (Anos 50) Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

A infância não foi um tema de destaque na obra de Verger como foi na de Gondim, porém num dos poucos registros seus, encontra-se esta cena (foto V-15) que representa uma das tônicas que fazem o baiano ser reconhecido como um dos povos mais musicais já produzidos, pois estão no seu corpo as sensações e a espiritualidade musical dionisíaca. Nesta cena muito comum nas ruas da cidade, tomada durante a Semana Santa dos anos 50, um menino descalço responsável pela mala de produtos de miudezas esquece-se

por alguns instantes da prematura carreira de comerciante informal e sentado num tamborete de madeira toca uma corneta improvisada. Logo acima no canto esquerdo, um panfleto publicitário clama o povo baiano a votar nos candidatos e no programa do Partido Comunista do Brasil, numa mensagem indicial do prenúncio dos conflitos entre os blocos capitalista e socialista que viriam a afetar a geração de brasileiros nesta década e enfatizar o caráter conservador dos chamados anos dourados em que os acordes da Bossa Nova davam o tom da época.

Gondim também apresenta a cidade por um discurso imagético que evidencia o estilo de vida e as distâncias sociais entre os indivíduos que circulam no comércio, nas festas populares e religiosas. A vontade de retratar o cotidiano das classes populares na cidade e denunciar as injustiças sociais e a opressão política, conduziu a maneira de olhar de Adenor sobre a cidade e vem despertando outros fotógrafos a olharem este novo mundo cheio de vida, alegria e cores, mas principalmente de um cotidiano permeado de lutas, exclusão, preconceito, violência, em cenários e ações vivenciadas por gente que vive à margem .

Gondim dita sua forma sublime de ver o mundo e carrega consigo as angústias e os questionamentos de um fotógrafo, pois sente-se impotente ao lutar contra os princípios devastadores de um “desenvolvimento” que não chegará para todos. Tal realidade pode ser constatada em imagens que gritam as diferenças e a sofreguidão humana, como na imagem



Foto V-16: Viaduto do Politeama, Foto Adenor Gondim

(foto V-16), em que captura um homem dormindo ao relento na rua e apresenta indícios de que este talvez sonhe no meio fio com as chances de uma vida digna..

O viaduto do Politeama transforma-se numa casa sem paredes, mas ao menos faz-se de teto para proteger da chuva a quem lhe pede abrigo. A mobília desta moradia improvisada lhe permite ansiar com uma vida de luxo e beleza, se resume a caixas, sacolas, uma luminária esfacelada, um colchão deteriorado e o “esqueleto” de um eletrodoméstico branco e enferrujado. Estes são provas de um tempo subjetivo que corrói tudo. Há ainda um aviso invertido escrito em inglês numa caixa de papelão ao lado do entulho: “Do not drop” (Não deixe cair), revelando-se ser uma mensagem indicial metafórica de que a vida do personagem chegou a um grau elevado de declínio que de tão frágil não poderia ter sido deixado cair. O que conduz a uma compreensão humana da contestação do fotógrafo, ou do próprio personagem, de que a hostilização da sociedade às situações como estas indica que há ainda em Salvador um processo primário de civilização.

Nas paredes do ambiente convivem cores da arte de rua e panfletos de festas de bandas de músicas que fazem o estilo de gosto do soteropolitano, sugerindo a permanência do lema de uma Roma Negra escravizada pelo “pão e circo”. Neste cenário, poluído de informações visuais, seguem motoristas e passageiros em seus velozes carros e ônibus. Apesar de que usa um grande plano, e de uma profundidade de campo mediana, o foco principal ou ângulo de visão do fotógrafo está fixado na marca “Expresso Metropolitano”, o que sugere que o tempo ou a vida nas metrópoles é um expresso em alta velocidade, diferentemente daquele vivido pelo personagem da foto O Sentinela. Como não há parada, não há ninguém que se dê conta de que



ali dorme alguém que sonha um dia poder também ser um passageiro cansado, mas feliz. Gondim se utiliza destes recursos para garantir uma percepção de profundidade em três dimensões, para conseguir esse efeito, usa o recurso de profundidade monocular e binocular para obter informações sobre o tamanho relativo, distância, forma e orientação de objetos e imagens.

Com esta foto, Adenor faz um recorte sintético da vida de milhares de brasileiros, e aproveita para destacar os gostos e as experiências de indivíduos que encontram nas ruas uma brecha para a sobrevivência. O fotógrafo-narrador aponta para uma vida transitória e miserável, como a deste homem, sem conforto ou segurança. Quando um fotógrafo revela este lado de uma cidade em que pessoas vivem sem o amparo do próprio sistema que os ignora e dos órgãos públicos, expõe sua inquietação diante de tal situação. Por outro lado, quando ele capta a cena afastado em grande plano geral e com uma profundidade de campo que não desfoca os elementos, ele dá ênfase à normalidade da situação, e que a vida passa para alguns sem terem chegado perto das promessas da modernidade. É neste aspecto que o fotógrafo apresenta os elementos que irão permitir analisar a imagem enxergando diferentes percepções, permitindo ao espectador uma interpretação livre para compreender o evento. Porém, ao posicionar o homem em dois sextos da imagem, ele condiciona a percebê-lo em prioridade o que leva a um discurso indireto livre emprestando a sua voz ao personagem, que não tem outra forma de gritar suas vontades e necessidades a não ser pelas narrativas visuais e do discurso de denúncia realizados pelo fotógrafo-narrador.

Esta imagem poderia ser mais uma das milhares de cenas que estão espalhadas nas grande metrópoles, a exemplo de tantas outras captadas pelo próprio Gondim quando estão em seu trajeto, como a de pessoas dormindo na marquise de um supermercado no Porto da Barra pintada em vermelho que ele identifica como Colunáveis (foto V-17). Traçando um paralelo entre o que é visto por ele e o que é visto pelos outros, sua intenção passa a comprovar se as coisas que fotografa são objeto também da atenção dos outros, evocando que a miséria pode cruzar o caminho de qualquer pessoa e por isso, é um estado passageiro.



Foto V-17: Colunáveis, Barra. Foto Adenor Gondim

Com um tema não muito distinto das imagens anteriores, numa outra imagem (foto V-18) está patente a alegria contagiante das cores da publicidade dos 40 anos de Blocos Afro registrada nos tapumes dos camarotes na praça do Campo Grande, que ele intitula de “A margem-decoração de Carnaval”. O colorido contrasta com a imagem da senhora sentada no meio fio em



Foto V-18: A Margem-Decoração do Carnaval, Foto Adenor Gondim

primeiro plano, quase recostada a um poste, que como muitos catadores de rua carrega um saco nas mãos. O corte feito sugere que ela não seria de imediato o elemento principal da cena, ela adentra e rouba-lhe a beleza que se propõe, gritando para que sejam vistas algumas das contradições da vida em Salvador, ambiente de muito carnaval, festas, alegria e cores, ao mesmo tempo em que parte de seus habitantes convive com a pobreza e a falta de espaço para uma melhor qualidade de vida. Insinua, inclusive, que é uma sociedade dividida e que muitos de seus habitantes não têm vez nem voz. A personagem está nitidamente cansada, ou decepcionada de vagar pelas ruas e não encontrar o que realmente procura. Parou para descansar, mas não se deu conta de que os blocos afros passaram na avenida e poderiam ter sido um caminho possível e mais flexível para sua realização pessoal.

Estes personagens de Gondim, em sua maioria transeuntes ou viventes das ruas, estão livres em suas expressões, mas presos à uma vivência cotidiana cujas expectativas são quase nulas. Ao não se aproximar dos personagens, o fotógrafo narrador observador se restringe a apenas apresentá-los sob o enquadramento de seu olhar e de campo de visão que emitem a impressão de seus pensamentos, por isso, eles não o percebem, indicando uma espontaneidade natural. A profundidade de campo também é grande, o que permite que o espectador percorra a cena sem interferências em sua interpretação. Este pode escolher partes do todo para refletir, em especial o colorido com grafismos africanos, e assim, não enxerga que ali há uma metade de um indivíduo, ou metade de uma história não plenamente narrada, o que remete a ideia de que África e Brasil mantêm muito em comum e são duas bandas de uma mesma História.

Com esta imagem, Gondim faz suscitar um questionamento: Será que nestes 40 anos os blocos realmente cumpriram o que prometiam em suas propostas originais? Promoveram a

dignidade e o respeito aos afrodescendentes? Foram os negros inseridos no sistema social e econômico na Bahia? Ou suas propostas desalinham-se pelo aliciamento do mercado e da indústria do Axé, carnavalizando suas intenções, e com isso promoveram apenas ascensão e lucro aos artistas, cantores carnavalescos e aos que exploraram os blocos?

Estas experiências de rua ele adotou desde muito jovem quando foi despertado pelas fotorreportagens da Revista Realidade, que ele identifica como precursora de uma linguagem jornalística mais sofisticada. Assim, saiu de bicicleta com uma câmera Walsolflex (similar à Rolleiflex) em punho pelas periferias de Itabuna, interior da Bahia, para fotografar a pobreza e as populações humildes. Questionado sobre se seu estilo teria como marca a exploração da miséria humana Gondim explica:

Saía pela periferia para fotografar a miséria, a paisagem, o que eu achava bonito, era uma busca de uma fotografia diferenciada, fotografava tudo que eu achava interessante nesse caminho, como o relevo, as pessoas, as paisagens de grafismo e de movimento da luz, então foi o período mais produtivo, mais enriquecedor porque era um período de descobrimento das coisas, era o encontro das situações. Saía pelo prazer, porque aquilo não era comercial, eu não estava fazendo um trabalho sob encomenda. (...) Eu não sou fotógrafo da miséria, não sou fotógrafo da paisagem, eu sou fotógrafo da paisagem humana, do homem, das coisas em torno do homem (Gondim, 2016).

Esta tentativa de desvendar as paisagens humanas, como ele afirma, o fez sair do enquadramento 3x4 à procura do movimento de grandes planos. Mas também graças à convivência com a fotografia de retrato e, por sua vez, a miopia, o fizeram enxergar as pessoas de um modo único e pessoal e também de conceber a fotografia como autorretrato ou “pedaços de nós mesmos”. Ele aponta: “tudo o que você faz como fotógrafo está fazendo você, você está encontrando com um fragmento de você que está fora” (Gondim, in Tandler 2015), cuja explicação ele apresenta da seguinte forma:

É uma colcha de retalho é como se você fosse fragmentado e cada encontro desse é um pedacinho que você vai compondo, e quando vai terminar? Eu acho que não tem fim. É parte de mim que está lá fora que eu me identifico, é um encontro com esse pedaço que está faltando que é infinito, eu posso encontrar aqui, no Canadá, na França, no Chorrochó, em qualquer lugar (Gondim, 2016).

A compreensão de Gondim que a fotografia tem a capacidade de reunificar os fragmentos dos seres humanos, ou tornar a imagem dos indivíduos completa, pode ter relação com sua formação em biologia, na qual é formado pela Universidade Federal da Bahia. Para sobreviver de uma renda fixa optou em exercer a profissão de biólogo como funcionário público da Secretaria da Agricultura do Estado por dois anos, durante este período continuou fotografando livremente. De 1980 a 1990, passou a fotografar profissionalmente como funcionário da Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural da Bahia (EMATER) e, à disposição do Teatro Castro Alves de 1990 a 2015. Paralelamente, atuava como free lance e, costumava realizar ensaios fotográficos a título de solidariedade.

Em 1990 com a intenção de realizar trabalho solidário atendeu a um pedido da comissão organizadora da Irmandade da Boa Morte (IBM), sediada em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, para a qual produziu fotos e cartazes para divulgação da festa. A partir desta iniciativa, assumiu o compromisso de transformar dois casarões em ruínas em uma sede digna para a Irmandade, articulando junto ao então Governador da Bahia, Paulo Souto e ao escritor Jorge Amado e em 1995 materializou-se o sonho das Irmãs da Boa Morte com a inauguração da sede própria. Como produtor cultural produziu vários eventos como shows na Concha Acústica e no Teatro Castro Alves, assim como produção de cartazes, folders, camisas e Dvds, visando angariar recursos para as festas e sua manutenção.

Este encontro com a Irmandade o motivou a realizar durante mais de 15 anos o registro em riqueza de detalhes e composições simbólicas o retrato da IBM e a documentação das manifestações no Estado. Hoje é impossível não pensar a Irmandade sem conceber as imagens de Adenor Gondim, cujo relato de como conseguiu fazer o registro da famosa imagem do cartaz das irmãs ele demonstra a força de seus pensamentos e sensibilidade:

Me pediram para fazer uma foto de um cartaz (da Irmandade) e já cansado de tanto buscar a imagem eu parei e disse: - Poxa, perdi meu domingo! Vim aqui para fazer uma foto desse pessoal e não consigo. Desliguei (a câmera), sentei no sofá e fiquei olhando duas senhoras se arrumando, quando parei para olhar, foi como se eu tivesse limpado a tela, peguei a câmera e comecei a fotografar elas arrumando um torso na cabeça. Não sei porque parecia como se fosse o norte da África, e comecei a ver coisas que eu não via antes. Primeiro em Cachoeira de um modo geral é muito húmido, então se você pinta uma parede de amarelo ou de azul com o tempo aquilo vai decompondo e estava a

decomposição do azul no fundo com a imagem de uma santa que elas fizeram num altar. Levantei e comecei a fotografar, esqueci do cartaz, esqueci de tudo, e fiquei feliz. Daqui a pouco uma velhinha chega e diz: - “Ô, meu filho, a gente vai agora lá pra casinha para tirar a foto do cartaz”. E lá Edite chegou, era uma das mais velhas, abriu a porta, botou uma cadeira no meio. Fulano aqui, fulano aqui, beltrano aqui, e agora faça sua foto! Por mais que eu quisesse fazer naquele momento eu não tinha nenhuma experiência de convivência para que eu pudesse fotografar com conhecimento de causa, com proximidade. Ela me disse ‘faça sua foto!’ e o mais interessante: eu fiz a foto. Aceitei, inclusive ignorando uma luz que estava entrando por trás que poderia atrapalhar um pouco a condição da foto. De certa forma, a direção de arte foi dela (risos) (Gondim, 2016).

Confluindo estreitamente com o conceito de “amor fati” apontado por Nietzsche, quando da aceitação integral da vida e da morte às forças da natureza, estas populações registradas por Gondim e Verger confiam aos santos e aos orixás a responsabilidade de concretizar o sonho de uma vida digna e a aceitação de um destino entregue a um espírito superior tanto nos aspectos de felicidade e prazer quanto nos mais cruéis e dolorosos. Exemplo disto está evidenciado na imagem (foto V-19) da jovem negra de costas para o fotógrafo numa procissão em homenagem à Iemanjá no Rio Vermelho. Ela usa um lenço na cabeça e vestido



Foto V-19: Festa de Iemanjá, Foto Adenor Gondim



branco de costas nuas, cuja alça da bolsa cruza seu corpo sensual. Despretensiosamente, pacientemente ou angustiadamente a mulher captada por Gondim aguarda com as mãos repousadas às ancas formando uma figura geométrica, ela fita o mar que juntamente com o céu ocupa todo o campo visual, assim como todos os que estão à sua volta que presenciam a simbólica e festiva entrega de presentes à divindade. Independente de religião as pessoas com a finalidade de agradar à vaidosa Orixá rainha do mar, na esperança que ela possa abençoar os devotos, levam flores, velas, bebidas e perfume que são colocados com pedidos em balaies e depois levados por embarcações em cortejos para o alto mar.

Nesta cena, o fotógrafo anuncia a expectativa de algum acontecimento, um momento, um algo que não pode se precisar, e assim, a imagem consagra o sentimento da espera e de ansiedade. Há também uma espera ainda mais subjetiva que é a do anseio de mudança de vida, cujas expectativas de realização dos desejos são lançadas simbolicamente ao mar, como nas diversas cerimônias que se encerram na praia, pois muitos ainda mantêm latente as aspirações de um possível retorno à África de seus antepassados. Este registro de Adenor Gondim serve como indício da passagem do tempo, onde para a personagem o tempo é quem dita as horas e as regras, é quem carrega as chaves do futuro e da vida de seu povo sofrido e extraído de seu território. Aparentemente, o fotógrafo também é dependente da espera, pois fica à espreita de um sinal que o indique o momento do disparo fotográfico, cuja correspondência está diretamente ligada à imagem da sua narrativa mental.

Agindo como observador atento às sutilezas do cotidiano e do inesperado, nesta imagem o fotógrafo-narrador está posicionado por trás da baiana, e no ângulo de visão da cintura dela, como encantado pelo canto da Iemanjá ele a permite conduzir a cena e fazer com que o espectador enxergue o mundo da mesma forma que ela. Aqui percebe-se um discurso direto em que o espectador vivencia as ânsias, angústias e experiências da personagem, que se funde com o narrador e que se permite governar



Foto V-20: Festa de Iemanjá, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

por esta bela e exultante negra, cuja pele é aquecida e lustrada pelo sol da manhã. Por isso, o espectador, mesmo sem ver seu rosto ou saber sua identidade, sente-se aprisionado à vida dela que fita o horizonte em postura de desafio e bravura, esperando que este a traga as esperanças de um destino feliz.

A festa de oferendas à Iemanjá também foi um dos temas retratados por Pierre Verger, dentre diversas imagens de seu acervo, destaca-se a foto (V-20) registrada nos anos 50. Nela há uma massa de pessoas de variadas cores e classes sociais muito bem vestidas para a ocasião, como era a tônica do estilo da época. Destacam-se mulheres elegantes de vestidos longos, e diversas crianças, em especial uma menina de colar branco sentada no mato e concentrada ao objeto ritualístico para o qual todos dedicam suas atenções. Para protegerem-se do sol intenso da manhã algumas pessoas da massa usam sombrinhas pretas, vestígio da presença de uma delas aparece no canto direito sinalizada por um recorte de uma mão feminina com aliança que segura uma sandália, misturando-se a ela um pé descalço em meia perna, que tem recostada a si uma outra criança menor e também muito atenta à cerimônia.

Na parte central da imagem uma jovem mulher negra, capturada de lado, usa vestido claro florido e na cabeça uma tiara decora seus curtos e negros cabelos. Ela posiciona-se também com as mãos apoiadas na cintura, fazendo uma correspondência direta com a negra registrada por Adenor. A maior diferença entre ambas é que nesta última é possível ver seu rosto e sua expressão de surpresa, e de pensamentos carregados de questionamentos. Aqui o debate é conduzido pelo fotógrafo observador que permite ao espectador travar um diálogo com os personagens. Ambas as imagens suscitam o questionamento sobre qual o destino traçado por estas mulheres e se tiveram seus desejos realizados por Iemanjá.

Como se emprestasse seus olhos aos personagens e por sua vez ao espectador, Gondim ao explicar como se dá o encontro com seus sujeitos fotografados que corporificam as imagens que produz, numa confirmação ao que foi posto por Merleau-Ponty, afirma que a visão com a câmera é diferente da visão proporcionada pelo olhar sem os recursos técnicos, segundo ele há pessoas que se tornam exuberantes diante da câmera já outras são um verdadeiro fenômeno visual e tornam-se apagadas na foto.

A fotografia que eu quero fazer é de como eu vejo você e não como você é, se eu fizer de como você é, eu digo no ato, “essa daqui é você, eu não consegui”. Eu já levei a noite inteira buscando uma foto de um cantor, olha, fiz de tudo, mudei luz, ele mudou a maquiagem, mudou o cabelo, mudou tudo. Eu não conseguia ver o cara, eu não conseguia ver a foto que eu achava que deveria fazer, a ponto de depois de duas horas

fotografando, eu encerrar e depois de olhar o material, encontrar fotos que se aproximavam. Mas eu não vi a foto que me interessava. Eu faço isso quando percebo, aí eu faço uma série, como se dissesse: - Isso não vai acabar! Mas, são coisas que não tem como você qualificar ou quantificar, são coisas vividas! (Gondim, 2016).

Ele também menciona a existência de dois momentos distintos da sua produção artística quando distingue o momento de percepção, aquele em que pré-visualiza ou antevê a imagem antes de a capturar, e o de criação, aquela da produção propriamente dita em que tem a foto como resultado.

Vejo um garoto de uns 15 anos, negro com olhos de estiletes, com cabelo que só tem uma fitinha crespa. É um São Benedito! Um menino bonito para caramba. E digo: - Vou tirar a foto desse garoto! Aí faço, não gosto, faço novamente, chega uma hora que digo: - Não estou conseguindo ver. Cheguei à conclusão que eu não ia conseguir, que eu era incapaz de fazer aquilo porque tinha tanta interferência na foto que não dava a leveza, não passava a imagem que eu estava vendo do menino. Aí eu fiz uma foto formal que pegava ele, o estandarte atrás, ele no grupo. Depois fui lá agradecer a ele e perguntar seu nome. Quando chego perto que olho, a mão negra segurando o Menino-Deus, o reflexo que tem dois olhos. Me dei conta que a foto não era dele, era do Menino-Deus! (Gondim, 2016).

Para Gondim uma das fotos que para ele representa Salvador foi a que registrou de uma imagem com pombos (foto V-21), que produziu durante uma caminhada pela paz organizada



Foto V-21: Pombos-Caminhada pela paz Dique do Tororó, Foto Adenor Gondim

pelos grupos de candomblé num abraço simbólico no Dique do Tororó. Nela, ele posiciona-se de baixo para cima, transmitindo a impressão de elevação da câmera para captar no alto da imagem, em primeiro plano, um recorte das mãos das pessoas no momento da soltura dos pombos; assim, dá para ver a formação de nuvens em foco, num dia ensolarado.

Nesta imagem o artista vive a experiência do voo, da libertação, o que evoca a interpretação de que o tempo gira e projeta-se para o futuro, produzindo uma expectativa de que virá dos céus a tão esperada liberdade.

Talvez seja esta a melhor mensagem de Gondim em tempos tão obscuros e de crises (da experiência, da linguagem, da narrativa, etc.) que se dedicou a desvelar o “jeito de corpo e da alma do povo da Bahia, suas festas profanas e religiosas” (Gondim, 2015), elegendo a Bahia como seu principal e único objeto temático e de composição fotográfica. A respeito disto, avisou que esta lhe bastava, pois sua vastidão de temas e de riqueza cultural sempre o alimentariam, mas que recorrentemente se questiona:

“Quantas vezes a ermo Bahia a fora no meio das mais diversas regiões, comunidades e natureza distinta eu me pergunto: O que é que estou fazendo aqui? Dias, meses, anos depois vem a resposta: Olhem onde fui parar (...) Lá de novo aflora a pergunta: O que estou fazendo aqui?” (Adenor Gondim, Facebook)

## **2. A estética geométrica libertária e popular de Adenor**

Este baiano, nascido em 1950, começou aos 6 anos ajudando ao pai em seu estúdio fotográfico<sup>19</sup>. Por isso, participou das diversas etapas históricas e técnicas da fotografia, desde a retratista preto e branco, passando pela fotografia analógica granular documental até dominar os píxeis digitais e os recursos de manipulação de imagem, acompanhando de perto as mudanças enfrentadas pela fotografia nas últimas seis décadas. Como resultado, aprendeu a dominar as diferentes técnicas e relacioná-las com a forma e conteúdo dos temas fotografados, compreendendo que os distintos formatos e recursos de câmera e dos processos fotográficos fazem a diferença no resultado final da obra, a exemplo da 35mm para a 6×6, o filme P&B do filme em cor e do cromo, a fotografia de rua da técnica de estúdio.

O aperfeiçoamento técnico, o uso criativo da linguagem e o desejo de fazer um trabalho mais fundamentado, ligado a pesquisas visuais em várias áreas levou Gondim a resultados mais

---

<sup>19</sup> Ele relata pelo Facebook a experiência que viveu entre 1957 e 1964, quando: “passaram mais de 20 caminhões pau-de-arara cheios de Candangos na porta da minha casa: Eu os fotografava, eu e meu irmão revelávamos as fotos 3x4. Minha mãe e minha irmã preenchiam as fichas e meu pai preenchia e assinava a Carteira Profissional. Nesse mesmo período muitos operários de Ruy Barbosa e outros municípios passavam pela nossa casa para tirar a Carteira Profissional e pegar o trem na Estação das Flores com destino a São Paulo. Todos os negativos dias depois eram descartados... Agora estou centrado no projeto de digitalização do meu arquivo analógico. Vou mergulhar no projeto de localizar documentos e pessoas que passaram pelo Foto Gondim de 1957 a 1964 ” (Gondim, 2017).

interessantes e de descobertas de ensaios fotográficos, em especial sobre a cultura, a religiosidade, o interior e o sertão baiano. Neste momento, passou a registrar temáticas variadas, fazendo um trabalho documental com uma marca, um estilo livre fora da pauta e das amarras dos contratos e do mercado. E o mais importante, era que cada ensaio fotográfico distanciava-se um do outro em sua forma e proposta. Aprendeu também a trabalhar coletivamente participando da formação da Mostra anual FotoBahia (78-84), junto com Aristides Alves, Célia Aguiar, Maria Sampaio e Isabel Gouvêa, que foram companheiros de projetos como a formação da primeira agência de fotografia de Salvador Asa Fotografia e a edição do livro: *A Fotografia na Bahia de 1832 a 2006*.

Além dos fotógrafos acima citados Bauer Sá, Ieda Marques, David Glat, Rosa Maria, Isabel Gouvêa, Iraildes Nascimento, Gildo Lima, Oldemar Vitor, Antonio Saturnino, Ikissima, Artur Viana, Josué Ribeiro, Juraci Dórea, Sílvio Robatto, Sérgio Rabinovitz, Wilson Besnosik, Valdir Argolo, dentre outros, participaram de catálogos e exposições promovendo um salto de qualidade na produção da fotografia baiana no final dos anos 70 e início dos 80. Organizaram um movimento para lutar por uma produção comprometida com uma visão autoral e politicamente engajada com os principais problemas sociais do Brasil exigindo uma Política Nacional da Fotografia, com seu posterior mapeamento da produção fotográfica regional, que também estimulou novas ideias de ensaios e o apoio à realização de pesquisas na área. Já na década de 90, Adenor continuou a participar da maturidade e da consciência do poder transformador da imagem em que cabia tratar das crenças e sofrimentos de sua gente e de seu lazer.

Hoje dedica-se à organização e catalogação de seu acervo composto por 200 mil fotos e mais de 48 mil slides, cuja produção lhe tornou reconhecido como um dos melhores foto documentaristas do Brasil. Isto o levou a fazer parte da galeria dos grandes nomes da fotografia do estado e do país, com sua obra em destaque no Espaço Pierre Verger da Fotografia Baiana, localizado no Forte Santa Maria no Porto da Barra. No entanto, como artista eclético, sua obra não se enquadra numa classificação apenas, pois em sua obra ele explora elementos da pintura, do desenho, da gravura, da escultura e da colagem. Portanto, não executa uma simples fotografia documental, pois adota a multiplicidade de linguagens e de estilos estéticos, fundindo uns nos outros por meio da fotografia, o que revela ter um projeto artístico contemporâneo, cujo estilo ele sintetiza como um fotógrafo da ventania, ou seja, aquele que segue para onde o tempo o empurrar, se descrevendo da seguinte forma:

O fato de eu ter trabalhado uns dez anos com 3x4, minhas fotos, por mais que eu queira desviar a leitura ela passa pelo 3x4, se você olhar é

um retrato. Eu pessoalmente não tenho a menor preocupação nem com conteúdo e nem com forma para estabelecer um critério. Por isso, eu digo, eu trabalho com luz, trabalho com vento, então, são coisas que eu não consigo estabelecer critérios fixos, porque depende da luz. Uma coisa bem clara no meu trabalho é que eu não tenho estilo, eu não busco estilo, sou fotógrafo daquele momento, daquela hora, daquela luz, daquela pessoa. Já tem pessoas que trabalham no sentido da foto ser identificada independente do conteúdo, como o estilo de fulano. Procuro o olhar, a técnica e o resultado. Eu gosto de dar um contraste melhor, de acentuar os pontos. (...) quer dizer, acho que pelo fato de ser míope, de olhar as coisas mais de perto, procuro algum elemento fundamental na determinação da visão completa. A beleza está diante de você e você não vê. Eu não vou pela geometria, vou pelo conjunto e de formas de pré-conceber ou pré-conceituar algo que você vai fazer (Gondim, 2016).

Além da origem humilde de uma família interiorana e da relação de trabalho com a produção de retratos de pessoas variadas, Gondim cresceu mantendo fortes relações com a identidade regional, e, por isso, sempre adotou os padrões multicoloridos e geométricos dos elementos da cultura popular como sua estética. Com Adenor, a fotografia baiana trilhou caminhos surpreendentes: o povo nas ruas em cores e gestos de uma verdade desconcertante; sombras e símbolos nos seus modelos geométricos.

Quando ele fala do cenário, dos figurinos, da intensidade de cores e formas dos objetos de ostentação simbólica desses agrupamentos; sejam em festas populares, nas cerimônias religiosas, ou nas roupas étnicas ou tribais que exibem um colorido desconexo e sem uma harmonia formal imposta pelos estilistas do mundo fashion; ele expressa que há um contexto de gosto e estilo estético que a população não hesita em propagar. Estes são replicados nas feiras públicas e nos centros das cidades brasileiras e incorporados pelas populações das classes populares como marca identitária de um estilo visual, a qual Gondim denomina "Design Popular", presente nas suas séries de Casa do Povo ou identificadas por ele ironicamente como "Casa Cor", em menção a um projeto de design de interior de alto padrão patrocinado por diversas empresas do ramo da decoração.

Com esta intensidade de vibração das cores quentes Gondim registrou as barracas das festas de largo (fotos V-22 e V-23), cujo fim desta tradição representa uma das suas maiores



decepções, pois com saudosismo e impotência menciona repetidas vezes a dramática falta de incentivos na preservação desta expressão na cultura baiana. Para ele, a arte popular demonstra toda a expressividade estética do gosto de sua gente, as tratando como uma entidade espiritual, pois, segundo ele, “de tão bonitas de se vê na sua diversidade brasileira, se tocar, vira gente” (Entrevista, 2016).

As festas populares de Salvador são mais uma expressão da identidade popular baiana, por isso, também foi um tema que chamou a atenção de Verger, porém a intensidade das cores de padrão tricromática associada à realidade visual da vida e a geometria propostas por Gondim estão distantes da



Foto V-22: Barraca de festas de largo da Bahia 07, Foto Adenor Gondim



Foto V-23: Barraca de festas de largo da Bahia 18, Foto Adenor Gondim

captura representacional do francês, que não gostava de fotografar em cores, o fazia apenas por encomenda, o que corresponde a apenas 2% de sua produção. Isto justifica-se também por não ter nutrido interesse nem habilidade em alterar seu estilo atrelado à estética clássica francesa, de técnica monocromática (P&B) e

de enquadramento e composição proporcionado pela Rolleiflex. Mesmo quando da ampla difusão do filme e da impressão em cor, além da expansão de outros formatos de câmeras a partir da década de 70, Verger continuou expressando a dramaticidade de expressões com a ausência do colorido presente no universo de uma “Bahia de todas as cores” (Verger, 2002:251).

Tal ausência que são a tônica destes ambientes festivos é sentida em imagens (foto V-24) como a da Festa da Conceição da Praia de 1958, em que Verger impõe seu olhar

antropológico em que registra o ambiente e o contexto onde a população está inserida ao mesmo tempo em que apresenta a atividade de comércio. Nela vêm-se crianças e adultos circulando entre as barracas, mas seu foco de atenção é a mulher que passa elegantemente diante do fotógrafo trajando um vestido branco, sapatilhas brancas e com uma bolsa de mão agarrada ao peito, que o mira com um tom de desconfiança. Dois homens no canto direito com chapéus brancos passam diante de uma barraca intitulada A Portuguesa, nela se observam algumas características populares que foram objeto de atenção das imagens de Gondim e onde se propagou a marca baiana ligada à sua arte gastronômica e dos sentidos ligados ao paladar, adiante outra barraca anuncia sucos de laranja.



Foto V-24: Festa da Conceição, Foto Pierre Verger©Fundação Pierre Verger

Como pano de fundo e tomando todo o campo visual a Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia construída em estilo barroco em 1653 com tijolos em pedra-sabão trazidos de Portugal. Mais atrás o emblemático elevador Lacerda, construído por um rico e visionário engenheiro que sonhou um dia democratizar a ponte entre os soteropolitanos das áreas da baixa e da alta, que findou falido, mas nunca esquecido por ter sido este marco da arquitetura urbana moderna batizado com seu nome.

Ao cobrir seus temas com estes aspectos, Verger e Gondim distanciam-se da postura amplamente divulgada como sendo elementos de uma cultura popular exótica dentro da cultura nacional, a que denominaram de “folclore nacional”, para o qual foi instituída a Comissão Nacional de Folclore (1947) e a posterior campanha de defesa do Folclore Brasileiro que durou até 1964 encampada por Edison Carneiro, Marcel Gautherot, Renato Almeida, que eram folcloristas românticos e enxergavam a cultura brasileira como expressão do folclore estático (Lunning, 2004:18).

As barracas de largo eram ricamente pintadas em estilo “naif”, onde o artista explorava em cores primárias e quentes a temática de cada uma com os elementos da cultura de tradição popular; como: Iemanjá, o caboclo, a sereia, o índio; que se juntavam ao grafismo dos



tamboretes explorados com elementos geométricos retangulares, triangulares e estelares formando impressionantes imagens caleidoscópicas modernistas. Tal ideia se reproduziu entre as barracas, cuja proposta caiu no gosto de todos, que assumiram esta como sinônimo decorativo e contemplativo da beleza unânime nestes ambientes. Este mesmo padrão de cores e de grafismo também está presente em diversas fachadas das casas populares, normalmente em duas ou três cores intensas, destacando-se as formas geométricas. As portas e janelas retangulares, as paredes quadradas e na parte de cima em algumas estão presentes linhas retangulares, triangulares, perpendiculares, angulares, etc..

Numa atitude memorialista, ao fazer o registro destes temas tanto Gondim quanto Verger contribuíram para o não completo esquecimento do passado destas populações, pois intuitivamente ou conscientemente sabiam que tudo o que registravam iria se encerrar e que novas formas de gosto e de elementos visuais surgiriam. Saudosista, Gondim olha com melancolia a mudança imposta pela indústria de consumo que proclama novos gostos e desejos a cada ano, e por isso, ele tomou para si o papel de eternizar em imagem os cenários, os personagens e as sensações de sua infância e juventude, como se revivesse o colorido piscante dos neons das placas publicitárias.

Nas imagens das festas de largo captados por Gondim o personagem principal é o seu próprio olhar saudosista que percebe o fim trágico a que tem destino cenários como as fachadas das barracas, que mudam na mesma proporção que estão sendo lentamente substituídas as fachadas das casas e de outras construções populares. As paredes das barracas, antes de madeira ricamente coloridas de pano de chita, foram substituídas por ferro e plástico pintados com a logomarca das cervejarias patrocinadoras, assim como as portas e janelas da construção civil vêm dando lugar à transparência das esquadrias de vidro temperado, que impõem uma leveza e um senso de luminosidade aos ambientes mais modernos. O que causam talvez uma impressão de pureza e limpeza ao ambiente, para parecer mais refinado e *clean* sem os excessos de detalhes ou rebuscamentos, próprios do gosto popular brasileiro originário da união de diferentes culturas e eras estilísticas, principalmente as remanescentes do estilo colonial, barroco e africano que se mantêm até os dias atuais.

A maioria das mudanças são propostas por motivos estéticos, mas em sua maioria por uma conjuntura de motivos sociais, culturais, econômicos e ecológicos que propagam uma iluminação e uma ventilação mais natural aos ambientes contraditoriamente com o uso de materiais sintéticos. As mudanças são deliberadas por uma arquitetura e design impostos por uma indústria que a cada estação lança um novo senso de gosto à população, que vai aderindo

à moda, por replicação ou pelo acesso aos materiais cujo valor de beleza e economia outrora se encaixavam no seu padrão estético e de hábito.

Ao denunciar o impacto destas mudanças declaradamente com grande nostalgia e revolta pelo esquecimento do passado, o fotógrafo passa a ser mais conservador do que a própria população, que aceita sem muita resignação as novas tendências de estilo, alterando os elementos figurativos e decorativos de seu ambiente. No entanto, o fotógrafo não tem consciência de que também faz o papel de divulgador das novas tendências da indústria, ele na realidade trabalha contraditoriamente para dois senhores e se torna agente do passado e do futuro não percebendo que seu papel memorialista se choca com seu papel de mensageiro das mudanças de estilo. Ao despertar para as novidades estéticas e de mercado provoca uma disseminação dos modismos e que o novo se impõe ao velho, fazendo com que as gerações antigas sucumbam diante das mais novas. Nesta discussão ele aponta o que seria o conceito do feio e do belo para si:

Hoje são umas barracas tubulares, feias, horrorosas, a lona com marca das cervejas patrocinadoras da festa. Antes haviam dois tipos, a barraca de comida e um bar onde vendia bebida. A barraca de comida tinha uma mesa no centro, o teto era cheio de papeis de coisas de candomblé, e um jarro na mesa. Era uma coisa linda! Mas acabou. Era uma coisa para se tombar, eu tentei. Fui na escola de Belas artes, falei com o diretor, mostrei umas duas ou três páginas de imagens, ele olhou assim... Eu achava que pelo fato de ter a cultura primitiva ali, a escola poderia interpretar aquilo, fazer um estudo, e ele disse: - “Quem gosta disso é turista”. A pessoa que estava com ele falou: - “Rapaz, você entendeu o que o cara falou aí?” Depois fui na Escola de Arquitetura e lá disseram: - “A universidade não se mete com isso não” (Gondim, 2016).

Em suas memórias Gondim também menciona a alteração dos costumes populares motivada pela penetração das tecnologias, em especial da difusão das câmeras fotográficas, e não se dá conta que ele também se tornou promotor da difusão da arte fotográfica e do acesso das populações ao consumo regular da cultura de massa, impulsionada pela indústria para criar um mercado consumidor de imagens.

Em Bom Jesus da Lapa quando fui a primeira vez tinha em torno de 40 cenários de fotografias, você chegava escolhia um, tirava foto com o Bom Jesus, botava chapéu, botava cabelo preto, botava bigode, se

enfeitava, tinha o bodinho, carneirinho, tinha moto, mas isso acabou! Fui em Bom Jesus da Lapa há dois anos e só tinha um. Eu perguntei a um fotógrafo: - O que está acontecendo? E ele disse: “Todo mundo agora tem celular”. Antes o fotógrafo era proibido de entrar na área da esplanada, não podia entrar no altar e então ficava de fora, já hoje o romeiro com o celular faz a self com o Bom Jesus e pronto. Outra coisa, qualquer um pega uma câmera peba, faz a foto do romeiro, manda imprimir ali mesmo. Então não justifica mais ter aquela infraestrutura... (Gondim, 2016).

Tal configuração das diversas imagens de Gondim e de sua postura faz remeter a eclosão do movimento internacional da Pop Art (1956-1966), que não só reflete em sua formulação estética a iconografia popular, como se aproveita dela para propor um diálogo com os produtos de massa, os ídolos de uma mídia banalizada, descartável e glamourizada. Como legado estético da Pop Art, a fotografia tornou-se então crítica à crescente indústria cultural, como foram amplamente as abordagens de foto colagem que destacavam a reprodutibilidade das grandes obras universais como parâmetro para repensar a descontextualização e a essencial mutabilidade das imagens.

Desta variedade de estilos presentes na obra de Gondim merece destaque àquelas com ênfase visual nas cores, linhas e formas com traços muito próximos ao Abstracionismo geométrico informal, movimento que surgiu no final dos anos 40 no Brasil em busca da liberdade de representação e que sofreu críticas dos modernistas como Oswald de Andrade. Artistas liderados por Hélio Oiticica e Lygia Clark, e inspirados em Malevitch, Mondrian e Kandinsky, usavam sua expressão individual e autônoma para abolir o rigor técnico. Tal ruptura se projetava na intencionalidade da disposição dos elementos em que se obtinha uma certa consciência do resultado. Os artistas se dividiram em duas correntes distintas uma baseada no geometrismo e na exatidão, que eliminava qualquer vestígio de subjetividade, e outra que encontrava no uso e na escolha diferente da cor, da forma e dos traços a subjetividade do artista. A última ordem estética; que girava em torno de fatores como intuição, percepção, subjetividade, inexatidão; guiava o artista a gerar sua obra para exprimir as energias e forças interiores.

Vê-se traços desta corrente estética na obra de Gondim, quando ele utiliza em algumas de suas imagens uma perspectiva distinta geométrica, o que resulta numa convenção em parte arbitrária da fotografia. Com isso, ele transforma diversas estruturas e edifícios em formas e



Foto V-25: Equilibrando, Foto Adenor Gondim



Foto V-26: Ancestralidade, Obra de Mestre Didi- Rio Vermelho, Foto Adenor Gondim

linhas geométricas que preenchem cada clique. As luzes e sombras e as silhuetas perdidas no cenário fazem o resto. Impossível não sentir uma certa sensação de solidão e isolamento quando explora em seus disparos os conceitos de simplicidade e simetria.

Na imagem (foto V-25), por exemplo, o personagem, como um anjo alado, equilibra-se no andaime numa cena geométrica preta e branca em que o fotógrafo divide a cena pela regra dos terços ocupando apenas os dois sextos inferiores da imagem, causando um impacto visual de suspensão da respiração para quem observa a operação pulsante do operário, que parece se sustentar na moldura (inexistente) da foto. Essa silhueta, junto com os padrões geométricos que compõem a imagem, faz esquecer dos modernos edifícios que irão surgir. Nesta obra Gondim não anula sua relação expressionista e denuncia com singularidade e singeleza, que lhes são características, que Salvador mantém um discurso do negro reduzido à escravidão, o instituindo como serviçal de uma cidade que se moderniza ainda calcada no desequilíbrio entre a vida operária e a vida dos que ascenderam.

Já na imagem bicromática (foto V-26) ele explora os tons de azul e preto em que dispõe os elementos em apenas dois terços laterais que recebem iluminação de um sol que se põe à direita da foto. O fotógrafo está num plano logo abaixo de onde observa no canto direito um jovem escalando um poste e admirando a escultura de autoria do renomado escultor baiano Mestre Didi (filho de Mãe Senhora), que celebra a Ancestralidade africana e está localizada numa Praça à beira mar no Rio Vermelho. Os dois elementos principais conectam-se pelos fios dispostos transversalmente onde explora recursos da perspectiva linear para enfatizar uma perspectiva dinâmica entre os elementos. O fundo da imagem é completado por um céu em tons de azul, e a borda inferior é alinhada com a linha do horizonte unida a uma faixa azul escura do mar.

Assim como Verger, Gondim é um artista que tem conhecimento da simbologia das religiões e da cultura baiana, por isso, consegue ver no universo visual do cotidiano os paralelos que se formam e traz para o campo visual da foto as relações existentes entre as duas esculturas. No candomblé é atribuído ao orixá masculino Ogum o título de senhor do ferro, ou ferreiro, responsável pelas forças da metalurgia e de dominação da natureza, que sob a forma de um guerreiro possuía um grande poder de comunicação. Esta entidade é atribuída às pessoas aguerridas e que se arriscam, como os dois personagens das imagens de Gondim.

Em cada uma destas cenas aparece uma única e solitária figura humana, retratada como um ponto pequeno no meio da imensidão do espaço que as envolve. Esta necessidade de integrar o espaço em sua obra o leva a criar uma escultura ou uma arte espacial cuja base ou suporte fora abolido. Obedecendo as leis da perspectiva, Gondim lança mão das linhas e dos elementos retos para integrá-los ao espaço, deformando ou recortando a imagem em partes num plano bidimensional, que contraditoriamente resulta na sensação de tridimensionalidade representada sobre superfícies planas. Já a centralidade do ponto focal no campo visual, que conduz a visão do espectador às figuras humanas nas duas imagens, são promovidas pela disposição perpendicular do plano de representação em relação ao eixo configurado nas linhas, ou fios, permitindo também que o espectador se projete para dentro da imagem como um ser participante da visualização.

O movimento abstracionista ganhou força na tentativa de desconstruir a identidade do espaço real através de versáteis experiências estéticas e de pontos de vista inusitados reforçando a estrutura geométrica, o que veio a promover uma ruptura com o conceito de realidade e narrativa linear. E nesta busca de romper com tal conceito chegou quebrando paradigmas e provocando o abandono da figura e das questões presas à realidade. Com isso, muitos artistas sentiram-se libertos das exigências impostas pela arte figurativa e representativa o que estimulou uma nova concepção e estado de espírito, especialmente àqueles que viam na ênfase dada à exatidão da fotografia um aprisionamento estético, que Gondim irá romper em muitas de suas imagens, inclusive questionar a narrativa sequencial das imagens.

Outro elemento característico no Abstracionismo informal é a noção de corporalidade que faz ressaltar a visualidade e o movimento das figuras de Lúcia Clark e ao Parangolé de Hélio Oiticica, quando este último percebe no samba uma livre expressão e uma desinibição intelectual.

Gondim toma esta corporalidade também como tônica de suas muitas imagens, como é o caso quando captura cenas como a que fez do grupo de samba de roda - Lindro Amor de São Francisco do Conde em uma apresentação no Pelourinho em Salvador em 18/05/2013 - (foto



Foto V-27: Lindro Amor no Pelourinho, Foto Adenor Gondim

V-27), em que de forma lúdica e performática, preenche a necessidade do espectador de deixar a passividade para trás, e o permite a fazer parte da obra sentindo, interagindo, participando e imaginando. A dança, a mistura de cores, a ilusória sonoridade do ritmo, que faz rodopiar a sambadeira com seu corpo frenético executa um giro com a saia que corporifica o movimento. Nessa dança, ele procura sempre incorporar alguns elementos como os símbolos da mestiçagem que caracterizam a cultura baiana e da relação do homem com a natureza tropical no seu contato com a rua, o povo e a vida, em especial à vivenciada pelos adeptos do candomblé, religião que tem na música e dança partes importantes de suas cerimônias<sup>20</sup>.

Como dito anteriormente, a forma de pensar das culturas populares negras rompe é distinta da linearidade da lógica ocidental, o que pode ser vivenciado nas rodas de samba, da capoeira ou do candomblé, cujo elemento unificador é a musicalidade dos tambores, berimbaus e atabaques, que ritmam os corpos a girarem em movimentos cíclicos e a si tocarem. Gondim torna o ato de fotografar como algo tão natural quanto uma dança, onde executa um diálogo entre ele, a modelo e a luz, trazendo como resultado uma bela imagem, que desorienta e seduz. O que a câmera faz é captar com a sua técnica em baixa velocidade, o movimento rápido da dançarina causando uma sensação similar ao que é percebido em sua mente durante o rodopio, a sensação de liberdade de um momento fugaz, pois liberdade é fazer o que se gosta.

Como num ritmo sincopado do som dos atabaques, muitas vezes acompanhado pelos efeitos de uma bebida etílica, a mente entra numa espécie de transe, libertando-se de um corpo preso às limitações físicas, sociais e morais. Com isso, o corpo em movimento entra em estado

<sup>20</sup> O termo candomblé é uma junção do termo quimbundo *candombe* (dança com atabaques) com o termo iorubá *ilé* ou *ilê* (casa), significa, portanto, "casa da dança com atabaques", ou ainda dança em honra dos deuses'.

de catarse, o que implica numa percepção corporal próxima do sagrado em que o estado de libertação psíquica vivenciado faz superar traumas medos, opressão, levando o indivíduo a atingir diferentes emoções que podem conduzir à cura e purificação espiritual.

Estas manifestações por outro lado, também podem ser comparadas às apresentações teatrais, que Aristóteles interpretou como uma forma de libertação do ser humano, pois quando as paixões e as diversas emoções eram transmitidas no drama representado conseguia provocar na plateia uma espécie de purificação da alma. Como na tragédia grega, através da fotografia o fotógrafo permite a comunhão de uma experiência em que a memória do corpo remete a uma tradição secular que provoca uma sensação de retorno às origens em alta velocidade.

A aproximação de Gondim nesta foto, permite que o vento produzido pela força do giro da saia quase toque o rosto do espectador da imagem, e as cores intensas quentes deixam uma ilusão de um cata-vento ou de uma chama que se dissipa projetando um calor intenso que nasce do corpo da sambadeira. É neste mesmo caminho que o fotógrafo consciente dos resultados que busca declara: “nessa confusão conceitual ou acadêmica vou com outros olhares passageiro para um encontro inevitável com o retrato. Extendido!... Roda saia, roda mundo, roda pião na palma da minha mão...” (Gondim, Facebook).

A explicação da naturalidade e impressionante beleza de sua obra pode ser encontrada, talvez, na própria morfologia triangular da cidade, cujo vértice é o Farol da Barra, de onde próximo dali no Porto Gondim registrou a imagem (foto V-27) intitulada: Para onde vou! Nela se vê a silhueta magra de sete homens em marcha, cabisbaixos, cansados e de postura curvada que seguem um mesmo caminho de volta, num processo evolutivo de retorno ao princípio, ou



Foto V-28: Para onde vou! Porto da Barra, Foto Adenor Gondim

ainda à casa depois de um dia de intenso trabalho ou de mergulhos que fizeram ao mar e ao passado.

Numa imagem onde o vermelho, o laranja e o preto se alternam e a terra preta une-se aos homens, como feitos do mesmo material, o sol em crepúsculo pincela o céu em tons de vermelho alaranjado, criando um contraste dos homens em contraluz.

O primeiro lidera a marcha de silhuetas e segura um objeto em suas mãos, talvez uma caixa de cigarros, um celular ou um controle, guiando-os. Sem obstruir a cena, nem interferir no decorrer dos acontecimentos, Adenor usando uma grande profundidade de campo opta pelo distanciamento e passa a não ser percebido pelos marchantes. Para captar o instante único onde os elementos conjugam-se algumas dúvidas são lançadas: para onde seguem? A qual destino rumam? Porém, jamais não se necessita saber de onde vieram. Porque sobre esta já foram dadas todas as respostas.

Ao usar os altos contrastes e recursos de pontos em destaque, a obra de Gondim resulta num estilo visualmente forte ao apresentar momentos contemplativos e capazes de hipnotizar seu espectador. A esta beleza reta da arte do retangulinho, como ele mesmo costuma conceituar, Gondim alia sua percepção estética a um modo de olhar Salvador como se dali houvesse brotado, mas que lhe continuasse surpreendendo a cada ladeira, a cada beco. Coincidindo com o mesmo olhar da pesquisadora sobre esta cidade que nunca deixa de ser surpreendida por sua beleza incomum. Apesar dos altos contrastes sociais que ainda separam as diversas Salvador, a de baixo, a de cima, a do centro, a das margens e periferias, a fotografia de Gondim ainda espalha a esperança a que a arte se propõe, que apresenta uma interpretação singela e conclusiva de sua missão como fotógrafo:

Eu tinha que fazer minha pedra fundamental, quando ela vai ser vista, quando ela vai ser vivida, não estou preocupado. Mas eu quero, por exemplo, que amanhã ou depois, meu maior desejo seria esse, não é de ganhar dinheiro, é que dissessem pelo menos isso: - Olha, no tempo desse cara o mundo era assim. Ele viu o mundo dessa forma! (...) É o que mantém meu olhar aceso - A esperança - Apesar dos pesares tem tantas coisas belas na vida! É uma das coisas que tenho a compartilhar. Nem tudo está perdido! (Gondim, 2016).



## VI- ANÁLISE GERAL DOS ACHADOS

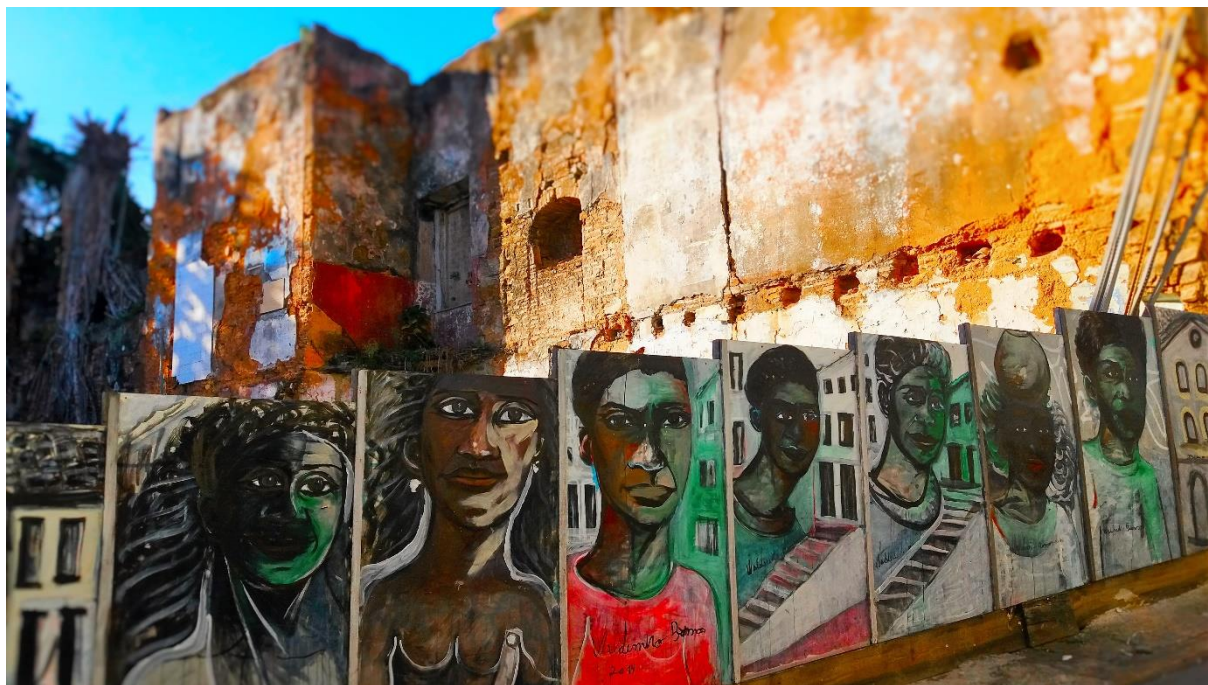


Foto VI-01 Painel heróis urbanos, Rua de São Francisco, 2016, Cláudia Ad Lima

*Meu avô, passadas mágoas,  
Reisados de maravilha,  
Sou teu neto ou teu pecado?  
Nascido de velas livres,  
Batizado no oceano,  
Marcado com ferro em brasa.  
Meu avô, meu marinheiro,  
Galera real, gaivota,  
Remo escrevendo na tarde,  
Pergaminho que se arrasta,  
Biografia ou astrolábio,  
Minha rota ou meu naufrágio.  
Nereida, tritão, sargaço,  
Minha origem foi um mapa,  
Minha infância, uma rosácea  
De sal. Meu destino, o cais.  
- Os ancestrais (Myriam Fraga, 2008:68)*

## **Salvador sob a ótica dos vencidos**

No início havia dois mundos um dedicado ao espaço sagrado onde habitavam os orixás (Orum) e o outro feito de caos e água habitado pelos homens (Aiyê), feitos da lama do fundo dos rios por Oxalá. Orientados pelo deus supremo e criador do universo, Olorum, os Orixás foram viver com os humanos para promoverem a estes harmonia e proteção. No entanto, em Ifé, a primeira cidade habitada, as pessoas se sentindo monótonas e tediosas da vida harmônica, rogaram a Olorum colheitas mais férteis e casas maiores. Mesmo alertado que a ambição traria consequências, como o fim do equilíbrio, o povo insistiu e teve seus desejos atendidos. Foi então que a cidade se encheu de contrastes e, incapazes de dialogarem, as pessoas se separaram em tribos.

Nesta lenda iorubá estão simbolicamente representadas as bases para a compreensão do mecanismo das sociedades africanas, a explicação para as divisões entre classes sociais e econômicas, o que levou à formação de uma cultura tribal e em castas segmentárias. O que induz a uma crença de que estaria na defesa do social a preservação das comunidades, porém, interrompida por interesses e vontades distintas dos indivíduos ancoradas na repartição desigual dos bens. Além disso, é marcante a força da presença dos elementos místicos para explicarem atitudes inerentes à própria formação das sociedades, o que justifica a louvação ao culto da ancestralidade na condução da continuidade da vida. Outro elemento importante é como nestas culturas são tratados o tédio e a monotonia, aqui vistos como mobilizadores da transformação, mesmo que negativa.

Sendo assim, ao analisar como se deu o processo de construção das narrativas visuais da cidade de Salvador, há que se levar em conta estes fenômenos presentes no próprio interior da cultura dos povos que fundaram a cidade, pois o fotógrafo veste o manto sagrado da percepção estética das sociedades ao registrar as relações estabelecidas entre o tema, o ser e o ambiente fotografado. Para realizar tal desvelamento, esta análise geral toma como ponto de partida o visionamento das narrativas produzidas por Pierre Verger e Adenor Gondim, cujas obras fotográficas e forma de pensar esteticamente, vieram a responder as questões-problemas suscitadas por esta investigação doutoral.

Como dito na Introdução, o problema da investigação foi disparado por um incômodo da ordem da percepção e da experiência estética percebido pela investigadora ao se confrontar com obstáculos num momento específico na produção de suas imagens. Esta experiência vivenciada em sua vida poética, oriunda na vivência do mundo e na observação de um

fenômeno da vida cotidiana, que a fez encontrar possíveis caminhos para uma nova postura diante dos objetos estéticos.

Após o levantamento da amostragem da produção destes fotógrafos, foram identificadas as narrativas construídas contextualizando-as a partir do ponto de vista da teorização apresentada nos três capítulos iniciais buscando: as relações entre os elementos decompostos, a liberdade autoral do fotógrafo, a sua experiência e vivência poética, a consciência, o modo de apresentação das imagens, os seus significados, a sua apresentação visual, o nível de percepção por parte dos indivíduos e pelas intenções do autor.

Não limitando-se a fazer uma descrição passiva das situações vividas, a análise buscou ainda executar uma descrição singular de cada acontecimento com o intuito de entender melhor determinadas situações, para isso, foi necessário especificar determinados modo de ser e de compreender a forma do fotógrafo se relacionar com o mundo. O processo envolveu observação, compreensão e interpretação do fenômeno observado, onde a experiência consciente representou uma nova visão de mundo e de pensar a fotografia.

Pierre Verger e Adenor Gondim vivenciaram a experiência de fotografar e pensar Salvador, e com isso, foi possível verificar como suas obras instauraram uma narrativa autoral sobre a capital baiana, cuja reflexão perpassa pelas novas formas de ver as expressões artísticas no tempo e no espaço contemporâneo. Ao voltarem suas lentes para o cotidiano dos moradores, eles apresentaram uma forma de reapresentar, reafirmar, realimentar, replicar e reproduzir a configuração da cidade, cuja narrativa atual tem suas bases nos ideais da primeira geração de autores modernistas, disseminadas na década de 1940.

Ressalta-se que a escolha das imagens foi feita de forma aleatória, buscando-se por aquelas que fizessem sentido aos argumentos abordados na fundamentação, o que se deu também quando estas evocavam algum sentido emocional e poético à pesquisadora, assim, as fotos foram se apresentando como se quisessem dialogar com a interlocutora. Como a análise de qualquer imagem implica um modo condicional e pessoal, as conclusões sobre estas foram baseadas em hipóteses e incertezas, gerando apenas impressões colhidas a partir dos elementos visuais presentes, o que permitiu que a narrativa imagética fosse contada pela subjetividade do olhar da espectadora. A análise realizada também foi se dando de forma intuitiva e se configurando pouco a pouco. Posteriormente à primeira análise, foram feitas pesquisas sobre os registros fotográficos, os personagens, os ambientes, e assim, foi se construindo um enredo em que todas elas começaram a dialogar entre si e se montando um quebra-cabeças para se configurar numa narrativa total. O que levou ao resultado de que cada imagem parecia fazer parte de um grande enredo.

Após retornar às questões-problemas e às hipóteses, foram identificados os vários significados emergentes, incluindo-se os estéticos, políticos e ideológicos, que auxiliaram no desvelamento de novos horizontes. Ao desenvolver a análise geral dos achados (construção dos resultados) verificou-se que as hipóteses suscitadas inicialmente foram todas confirmadas e nenhuma foi refutada. No entanto, em algumas e mais especificamente na quarta e na quinta, pôde-se averiguar que a elas foram acrescidas novas e contundentes respostas encontradas ao longo do processo.

Sobre a primeira indagação apresentada foi questionado se com o anúncio do fim da experiência narrativa tradicional, a narrativa fotográfica tomaria para si as bases das narrativas contemporâneas. Para a qual foi projetada a hipótese de que as narrativas tradicionais não tiveram o fim ou morreram como foram os prejulgamentos dos teóricos, elas se mantêm vivas, e em sua essência coabitam com as modernas formas narrativas, tendo na fotografia as bases desta nova configuração.

Quando Hegel, Nietzsche, Barthes e Benjamin mencionam, respectivamente, a morte da arte, de deus, do autor e do narrador estão se utilizando de uma linguagem metafórica para anunciar o fim das grandes narrativas legitimadoras ou do término da arte enquanto representação, e ainda, o encerramento do pensamento metafísico. Pondo fim a um período definido de tempo em que as experiências dos indivíduos com relação aos fenômenos e ao mundo eram efetuadas de modo tradicional ou artesanal, tal qual foram perpetuadas as narrativas religiosas. Este anúncio trágico trata, na verdade, de todas as formas possíveis da libertação a que as sociedades contemporâneas estavam sendo conduzidas, principalmente por via das novas técnicas e tecnologias produzidas pela mente de um homem moderno conduzido por anseios de uma burguesia que levaram às importantes revoluções.

Por outro lado, todos a seu modo alertaram sobre as consequências as que estavam os indivíduos sendo submetidos, seja na prerrogativa de uma nova ditadura do autor, do leitor, do mercado, da obra, principalmente aquelas ancoradas na imagem, ou mesmo dos mecanismos técnicos que iriam exigir uma nova demanda de racionalidade e sensibilidade destes, que também viria requerer uma nova postura perceptiva do ser humano. Em sua Tese da Experiência Walter Benjamin alerta que uma das consequências da introdução destas técnicas seria um provável desaparecimento de narradores tradicionais, que conheciam as histórias do ponto de vista dos vencidos. Ele antevê uma tragédia relacionada ao fim das tradições, das experiências orais e da desvalorização do papel da memória entre as comunidades, o que poderia conduzir a um prenúncio da crise na própria forma do homem se relacionar através da linguagem.

Ancorando-se numa abordagem teórico-conceitual com foco nos textos de Walter Benjamin, constatou-se que este novo ambiente deu possibilidade ao nascimento do fotógrafo-narrador que trouxe novas implicações no ato de produzir narrativas, o que envolve a mudança sobre a percepção do tempo narrativo e na voz do narrador. Nascida no berço da burguesia, a revolução na fotografia estaria nela mesma, pois foi nas mãos dos fotógrafos surrealistas que a fez instrumento contrário aos propósitos da sociedade que a projetou. Estes fotógrafos inverteram o olhar para as mazelas do mundo, para o proletário e para tudo o que a sociedade burguesa capitalista procurou encobrir, ou mascarar como efeitos dos “males da modernidade” que havia produzido, fazendo emergir uma narrativa baseada na história dos vencidos, portanto dando por encerrar-se a fase do discurso hegemônico das “grandes narrativas”.

Walter Benjamin começou a compreender que dicotomicamente as novas técnicas, principalmente a fotografia e o cinema, passaram a retratar a história focando na reelaboração da construção de um novo discurso a partir do campo de visão das massas, auxiliando na construção da história dos povos a partir da visão dos vencidos, como elementos de base da narrativa da história contemporânea. Nesta Tese benjaminiana as imagens técnicas proporcionaram a construção de narrativas de forma não linear e mais democrática, cujas bases na memória coletiva romperiam o continuum da história. Este rompimento com a ideia de linearidade histórica daria início a uma fase transitória com as novas formas de comunicação que exigiriam uma relação sensível, descentralizada, polifônica e síncrona. E assim, a fotografia participaria da desconstrução das narrativas do poder e inverteria os papéis onde os vencidos e oprimidos depois de milênios poderiam, enfim, tomar a história em suas mãos e se tornariam senhores do materialismo histórico. Desta forma, alguns indivíduos, conscientes deste processo e alimentados da imagem dos antepassados escravizados e não dos descendentes liberados, teriam o papel de salvar gerações futuras tornando-se sujeitos do conhecimento histórico e da própria classe combatente e oprimida: “Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados” (Benjamin, 1994:228).

No entanto, reconhecendo a força do historicismo burguês, pelo registro histórico oficial hegemônico baseado no documento escrito sob a ótica dos vencedores e por estes concentrarem em suas mãos os meios industriais e de comunicação, Benjamin conjectura que este grupo conseguiria reverter para seu ponto de vista novamente o relato da história. Todavia, a opressão burguesa faria surgir tempos em tempos revoluções oriundas das massas e assim, num processo cíclico ocorreria uma nova revolução às avessas e a opressão viria da parte dos oprimidos do passado. Nestes termos, uma nova revolução se anuncia.

O Fotógrafo-narrador começa a encarnar estas formas de ver o mundo e o pensamento da história da humanidade ao revelar este novo ângulo de visão proporcionado pelas narrativas de grupos não hegemônicos, criando-se uma possibilidade de apresentação das narrativas de suas histórias, que começara a fazer uso dos meios de comunicação. Dá-se início assim, a uma fotografia em que se coloca o povo na posição de protagonista. Impulsionados por este novo ângulo de percepção, os artistas do início do século XX procuraram seguir este caminho, a exemplo dos representantes da Pop Art que caracterizou-se por ser o meio artístico por excelência da democratização e massificação das artes e dos conceitos advindos do resultado da invenção das técnicas de impressão e principalmente de registro como a fotografia. Bem como, a música popular por esse ponto também evidenciou-se na articulação entre arte e vida, observando-se o fenômeno musical ancorado nos gostos da grande população. Tal qual Benjamin previu o acesso dos bens de consumo por estes grupos, que transformaram os meios de comunicação em emissores de notícias que são ao mesmo tempo consumidas, registradas e veiculadas pelos próprios consumidores.

Neste ambiente, em consequência dos efeitos da estética, que felizmente ou infelizmente são constantemente alteradas, foi surgindo a figura de dois tipos de artistas, um que defende a arte pura para produzir algo novo e outro que defende a manutenção do velho para produzir um novo conceito. Assim, como passaram a conviver lado a lado na contemporaneidade também os dois tipos de narrativas, aquelas que mantêm-se ligadas às tradições, que não deixam forma nem conteúdo serem alterados, mas que para manterem-se vivas alinham-se aos princípios modernizantes. Já outras que ancoram-se nas estruturas originais e plataformas tecnológicas virtuais, sem contato direto com o que já foi produzido anteriormente.

Ao contextualizarem uma proposta de rerepresentação de fenômenos ou evidências percebidas, Vilém Flusser e André Rouillé irão compreender que a fotografia inaugurou um novo conceito vinculado a uma arte expandida e que possui um regime próprio de verdade. Nesta, o fotógrafo passa a frequentar as margens e provoca uma mudança do campo de visão e altera seu perímetro de focagem, antes centrada nos centros e passa para a periferia. Assim, anônimos se tornam partícipes da história da construção das cidades. Portanto, foi surgindo um discurso imagético distópico que evidenciava o estilo de vida e as diferenças sociais e étnicas marcantes, em que os olhares foram conduzidos a perceber um novo mundo cheio de vida, cores, mas principalmente de uma realidade permeada de lutas, exclusão, preconceito, violência, corrupção, em cenários e ações vivenciadas por gente que vive à margem.

Ao compor um vasto acervo fotográfico e narrativo da história e da cultura baiana, os fotógrafos nas últimas sete décadas dedicaram-se a prestar um valioso serviço como narradores

das experiências da população marginalizada, aliando o discurso, mesmo que tardiamente no Brasil, e em especial na Bahia, com as narrativas modernistas do início do séc. XX de artistas norte-americanos e europeus ancoradas na necessidade de reformar as sociedades ao defenderem “a dignidade do oprimido”.

As imagens desta cidade brasileira provinciana, centrada na reelaboração das ruínas da cultura e religiosidade negra, tal qual o mundo a concebe hoje, foi construída com a ajuda das visões periféricas de fotógrafos como Pierre Verger e Adenor Gondim; que apaixonados por sua aparência urbana executaram nos últimos setenta anos, cada um em seu tempo, um contínuo registro de Salvador em busca das marcas deixadas por gente que vive na margem. Nascendo assim um olhar da cidade a partir das interferências de seus habitantes.

Ao tratarem seus temas de forma crítica e denunciatória, mas antes de tudo estética e apaixonada, estes fotógrafos-narradores passaram a construir uma narrativa de reconhecimento dos movimentos e das lutas negras, cujos registros passaram a apresentar o negro como um indivíduo com identidade. Assim, os “tapumes”, que cobriam as misérias e seus personagens esquecidos, foram retirados pelas lentes destes fotógrafos que passaram a narrar histórias permeadas de lutas cotidianas, exclusão, preconceito, violência, festividades, fé e erotismo em contraste com um país que se modernizava. Inspirados na estética surrealista e distanciados do olhar da estética ocidental, estes artistas começaram a esculpir a luz dos trópicos e a explorar as sensibilidades do exótico em cenários e ações vivenciadas por vendedores ambulantes, pescadores, prostitutas, pequenos artesãos e comerciantes, lavadeiras, capoeiristas, músicos e praticantes da cultura e das religiões afros. Passaram a expressar, assim, uma estética e uma poética próprias, cujas temáticas revelam as manifestações populares e religiosas, registrando o povo de Salvador nas ruas, emprestando as suas vozes aos personagens registrados. Em síntese, os dois voltaram suas lentes para o dia-a-dia dos moradores de Salvador, o comércio dos mercados, os saveiros e estivadores no cais, os transeuntes nas ruas da cidade.

A fotografia, portanto, irá subverter a maneira de retratar os negros cujas fotografias no século XIX enclausuravam-nos em poses que os ligavam à escravidão, já no início século XX mostra-os mais frequentemente nas páginas policiais. A partir da década de 40 as obras de diversos fotógrafos começariam a permitir ver os negros em atividades constituintes de identidades que mostram processos civilizatórios da cultura africana e afrodescendente. Esta imagem, que se manteve até hoje, teve grande contribuição da primeira geração de intelectuais e artistas modernistas desde fins da década de 30 e início de 40 e das comunidades negras, que teriam, assim, reinventado a Bahia, ancorada na estética popular e posteriormente absorvida por toda a população e disseminada pelos meios de comunicação de massa (Araújo Pinho, 1998:1).

A fotografia de Verger sobre as culturas populares não possui um viés dramático e de conflito, mostra a vida daquele que realiza, se diverte, dança, ritualiza e sorri. Obviamente, os conflitos existiam, mas Verger consegue fazer um recorte da realidade em que os negros e afrodescendentes existem por si mesmos com relações com a realidade que os rodeia.

Substituindo, assim, as grandes panorâmicas de Salvador, em que a cidade era mostrada do mar, com seus dois andares, tradição que remonta à chegada da própria fotografia nas últimas décadas do século XIX e do olhar estrangeiro, por imagens dos novos traçados e equipamentos urbanos (Ponde Sampaio, 2005). Passando o Pelourinho a ser o grande centro das atenções, que depois de abandonado pelos mais abastados, passou a ser moradia e ambiente de sobrevivência dos mais pobres que não tinham como fazer reformas no antigo casario e, por isso, tudo continuava mantido como nos séculos passados, porém em ruínas.

Como previsto por Benjamin, a política da elite aliada à lógica de indústria cultural e de entretenimento turístico se apropriou dos elementos simbólicos que passaram a ser gestados como uma economia do lúdico intimamente atrelada ao projeto de modernização capitalista, que contou com o apoio de “atores e agências”, como empresários baianos e uma parcela dos artistas locais. Abafando a real conjuntura ditatorial vivida no país e a repressão aos costumes da sociedade e dos jovens que buscavam a emancipação artística, intelectual e política. Com isso, uma estratégia de venda da narrativa imagética da capital foi conduzida por uma política de turismo que corroborava com a ideia imperante na época da marca da tropicalidade e da mistura que, porém, se manteve atrelada a um discurso hegemônico de um falso mito de democracia racial. Não é à toa que os maiores representantes atuais do Axé Music são cantores brancos e não nascidos em Salvador, já na fotografia baiana poucos são os fotógrafos negros, sendo seu maior expoente Bauer Sá.

A imagem de Salvador atual criada pelos registros fotográficos tem suas bases na reapresentação de uma cidade erguida cujo tecido urbano foi costurado caoticamente com fios de conflitos sociais e étnicos. Seguindo os ditames da política imperante e corroborando com um pensamento modernamente contraditório, os fotógrafos proporcionaram a visão de um povo equilibrado e feliz, fluindo no mesmo sentido do pensamento de Nietzsche e Kierkegard ao inferirem que a arte possui como potência enfeitiçar positivamente o homem ao lhe proporcionar a esperança em meio às crises e os conflitos. Portanto há que se questionar: seria Salvador uma utopia? A criação de um mundo onírico, utópico, delirante e potente que o universo da arte propõe para Salvador é surreal e distante do que se vê nas ruas em dias normais. Mais próxima da imagem trágica vista pelos olhos do anjo de Klee do que da idealizada por Thomas More, a Salvador criada pela imaginação dos fotógrafos-narradores tem suas bases na



reapresentação de uma cidade construída de forma irracional, onde as casas e bens pertencem a poucas pessoas, e nem todos os indivíduos são livres nem passam seu tempo ocioso envolvidos com leitura e arte, por isso, não pode viver pacífica e harmonicamente. Entretanto, como não estão sendo analisadas as imagens fotojornalísticas e documentais voltadas aos interesses dos veículos de comunicação e das redes sociais, pois estas já apresentam em excesso o drama daqueles conflitos, os fotógrafos, em suas deambulações como flâneurs, estão atualizando a visão da cidade baiana a partir de elementos que narram visualmente a poética existente na percepção deles sobre vida e morte, fé e mito.

Isto orienta à segunda questão-problema sobre a qual se questionou se a experiência do fotógrafo conduz à sedimentação e intercâmbio de sua subjetividade, e se a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar influencia o olhar e o discurso de todos sobre os temas que registra ou revela. Sobre a qual foi sugerido que em sua produção sensível e relacional com o objeto estético o fotógrafo atua primariamente intuitivamente, neste sentido, a sua subjetividade se daria de forma espontânea para que seu objetivo final (a obra) fosse melhor exteriorizado em sua substância material e objetiva, por isso, as suas escolhas induziriam a tal construção a partir de seu olhar.

Após a análise verificou-se que a câmera fotográfica ao possibilitar a ampliação do seu campo visual vem despertando o inconsciente ótico das novas gerações, possibilitando a queda das máscaras da racionalidade obscura, cuja hipótese pode ser evidenciada a partir da análise dos fenômenos do Inconsciente Ótico apontado por Walter Benjamin e da Percepção fundamentada por Merleau-Ponty, e das abordagens conceituais do filósofo Vilém Flusser sobre a técnica e o sujeito. Os olhos como compiladores do mundo passaram a ser instrumentos de excitação corporal, despertando no seu percebedor, imagens mentais que promoveram o conhecimento do mundo, amplificando a percepção para além de seres visíveis e inteligíveis. Por sua vez, a fotografia ao gerar diferentes tipos de abordagens e que, conforme o enfoque adotado, pôde levar ao conhecimento de uma determinada realidade subjetivada e objetivada, que dessa forma, são estruturantes de uma estética. Neste sentido, o fotógrafo adotando uma atitude perceptiva e reflexiva em relação ao mundo em que vive passou a revelar um modo de existir a partir de diversas perspectivas distintas, promovendo um melhor conhecimento de um determinado objeto. Desta forma, com a ajuda das visões periféricas e do alargamento do campo visual, estes fotógrafos, munidos de uma percepção mais aguçada de um “terceiro olho” pontiano e das revelações proporcionadas pelo inconsciente ótico benjaminiano, estão conduzindo a humanidade a uma mudança da ordem social e ao reencontro ao que Merleau-Ponty denominou por “conhecimento originário”. Neste sentido, as obras de Pierre Verger e

Adenor Gondim ao retratarem a vida das populações estariam contribuindo para o encontro do brasileiro consigo mesmo, pois ao apresentar possíveis formas de superação das diferenças o conduz a uma vida digna e criadora.

Com isso, a mudança de percepção para os ritos espirituais religiosos ajudou a construir uma visualidade sobre a capital soteropolitana, cuja obra expressa o inconsciente do mundo mítico e das novas ressignificações culturais com forte presença do divino. O clima de misticismo, que evoca o retorno às origens, é um dos principais temas das imagens fotográficas sobre a cidade, na qual o afro-descendente é o principal elemento fotográfico. A fotografia passou a ser utilizada como arma e forma de inserção dos grupos das minorias à sociedade que usavam a contracultura como método de resistência. Estas imagens demonstravam a figura do negro em ascensão social, com sinais de respeitabilidade, distante do sentido de conformismo, com atributos do branco, agrilhoados, presos ao padrão cultural imposto.

O povo ultrapassou as cerimônias religiosas católicas e as submeteu ao seu modo de compreender o divino, transformando algo consagrado pela Igreja apostólica romana numa festa popular. Ao “profanar” o ritual tornou-o palpável, palatável para sua compreensão de mundo, a exemplo das Festas de Iemanjá e do Bonfim registradas nas imagens de Verger e Adenor, onde a Igreja Católica fechou as portas para a forma de consagração com o divino encontrado por sua população. Posteriormente vendo o sucesso do empreendimento, os agentes públicos viram nelas uma forma estratégica de as transformar em eventos turísticos, maculando verdadeiramente o ritual. A cerimônia que outrora se dava em homenagem à Santana, por exemplo, iniciada pelas crenças de pescadores remotamente em Portugal assumiu trajes universais, mais especificamente africanos e se consagrou como a homenagem à Iemanjá. A mãe consagrada na rainha do mar, passou a receber presentes de adeptos, inclusive, não integrados às duas religiões, mas num processo de valorização da “herança africana”.

Nestas obras aqui selecionadas, viu-se a construção de uma cidade cheia de contrastes que possibilita uma reflexão que ultrapassa novas formas de entender as expressões artísticas no tempo e no espaço. Assim, Verger e Gondim passaram a representar a figura do pássaro (benjaminiano) que executa um sobrevôo pela cidade, e busca fazer ninho na cidade de Salvador, para assim expôr suas obras como verdadeiros ovos desta experiência narrativa que executaram ao longo de todas as suas vidas. Muitas vezes assumiram a postura de sentinelas cultivando o tédio de um tempo parado esperando a eclosão dos ovos ou a frutificação de suas obras.

Nas obras de raízes surrealistas de Verger, por exemplo, pode se perceber a transformação na forma de ver e de pensar quebrando barreiras entre o mundo interior e o

exterior em que passou a modificar o modo como a realidade era percebida, em busca da libertação do inconsciente e livrando a humanidade da lógica e da razão. Em sua forma de perceber, Verger buscou também aquilo que estava na superfície, buscando abordar o macro, construindo uma narrativa sequencial, sem ultrapassar os limites que a câmera exigia, escolhendo rostos desconhecidos, tentando descrever uma narrativa de identidade em que o negro vivia sua religião, sua ancestralidade convivendo com seu cotidiano e suas atividades e seus projetos de vida. Além disso, ele quebrou regras, inclusive estéticas, a exemplo do uso de cortes e enquadramentos considerados equivocados, o que se cogitou que ele executava na fotografia o conceito do presente ausente tratado por Berger e sintetizado nesta sentença de Blanchot:

A essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e, no entanto, mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias (Blanchot, 1998).

Verger buscou rastrear os seus temas e personagens como parte de uma grande narrativa comum. Seu banco de imagens parece uma catalogação de alguém que estava em busca de uma lógica sobre a cidade em que partindo de alguns ambientes como o terreiro Opó Afonjá, ou personagens como Mãe Senhora, ele saía percorrendo seus caminhos e outros ambientes que circulavam e se cruzavam, como Jorge Narigão e Manoel Nascimento, entrelaçando os seus enredos que corriam paralelamente. Às vezes fechava um círculo e abria outros. Já a sua narrativa pessoal se fechava em ciclos e etapas muito bem definidas, pois encontrava sempre um final para cada trama, foi o que ocorreu com a fotografia quando deu-se por satisfeito e efetuou seu último click. No entanto, por mais que sua biografia tenha sido narrada incisivamente por diversos pesquisadores, artistas, documentaristas, jornalistas, esta contém lacunas e imprecisões e assim foi construída a história de um mito da fotografia da Bahia.

Já a obra de Gondim busca sublinhar os ritos da cultura popular quanto à natureza híbrida do povo brasileiro, revelando a exuberância cromática caleidoscópica da paisagem humana, transformando-se numa arte pop que reflete a iconografia popular e propõe um diálogo com os produtos de massa. Assim como Verger era um narrador do tipo viajante, marinheiro, Gondim tem suas origens no povo e torna-se um viajante de seu país chamado Bahia, assumindo as características de um Leskov, que busca na essência da vida do povo, a sua forma de compreender seu próprio mundo e sua arte. Contraditoriamente, como sua marca principal é

não adotar um estilo único e ao mesmo tempo ir de um ponto a outro adotando uma multiplicidade de estilos, sua vertente expressionista abstrata aproxima-se de uma crítica à concepção triunfalista do capitalismo e da civilização tecnológica, recusando os estilos e técnicas artísticas tradicionais. Sua obra de arte de expressão conceitual de uma personalidade individual é fruto da relação de um artista que se utiliza da improvisação e de gestos espontâneos, cuja concepção parte do princípio de que luxo é similar ao tradicional ou popular.

Adenor adota uma narrativa dispersa, mas que no entanto, executa uma fotografia de detalhe, micro, que busca enxergar os objetos mais próximos, assim como aprendeu a olhar pelas lentes do microscópio ou na forma que aprendeu a ver o mundo por meio de sua miopia, buscando detalhadamente as minúcias dos objetos e seres fotografados. Como artista antenado, se utiliza dos espaços virtuais para expor sua obra em plataformas que ancoram a Internet Art, cujos conteúdos são reformulados e partilhados por comunidades virtuais, o que o torna um artista contemporâneo que vivencia as contradições de seu tempo, a exemplo da dicotômica postura existente entre o registrar e o denunciar, apresentar o novo sem ferir as tradições. Exemplo disto é sua denúncia sobre o fim da cultura e das estéticas das barracas de largo em contradição às formas geométricas com que apresenta as alterações arquitetônicas e escultóricas urbanas na cidade.

Os elementos da cultura popular que Adenor utiliza, faz transparecer uma ideia que o gosto popular se estabeleceu como oligárquico porque tem uma relação direta com a sua cultura, com a cultura do lugar, de como esses valores foram passados e começa a estabelecer identificação com elas, impregnando a sociedade com esses valores culturais. Assim, como se perpetuou o gosto pela praia na Bahia como uma herança cultural adquirida dos índios e dos negros que no momento de lazer tomavam banho de mar ou de rio, a fotografia auxilia nessa viragem da estética ancorada no gosto de uma elite de uma determinada época emanada no branco do puro linho, que imperava nas ruas, à passagem do olhar de um gosto mais popular, que passa a ser a nova qualidade estética da contemporaneidade. Gondim vai dar continuidade a este novo olhar que enfatiza o povo simples nas ruas, que se apoderou de sua própria estética e se impôs nas artes através das mídias, principalmente pela televisão que foi absorvida como um veículo de massas e que vem estabelecendo estilos, e unificando as aparências. Isso também se reflete nas produções fotográficas e culturais que adota determinados modelos impulsionados pela globalização.

Na sequência, se indagou se o artista seria consciente de seu papel enquanto produtor de uma narrativa sobre seu tempo e espaço, o que permitiria a organização dos discursos dos indivíduos sobre a visualidade das cidades, ou seja, se o artista tem consciência de que a sua

forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduz o olhar de todos sobre as manifestações que registra ou revela. Para o qual se vislumbrou que em sua produção sensível e relacional com o objeto estético, o fotógrafo atua primariamente intuitivamente, neste sentido, as escolhas inconscientes do fotógrafo induziriam à tal construção a partir de seu olhar.

Durante todos os processos e etapas da pesquisa, principalmente na recolha de dados nas entrevistas e nos excertos de falas nas referências sobre os fotógrafos investigados, verificou-se que estes desconheciam as diversas dimensões de seus papéis enquanto produtores de uma narrativa visual e as reais potencialidades do impacto de suas obras. Observa-se que em seus discursos está sempre presente um fazer empírico espontâneo, livre motivado pela paixão pela arte e conduzido pela intuição e observação sem preparação erudita. Ocupados a recolher os sinais visuais de memória do tempo, contemplando os espaços públicos e os roteiros urbanos, estes agem como colecionadores de imagens inconscientes de que atuam como narradores da Grande História Mundial e possuem o poder de arquitetos visuais reconstruindo cidades e causando profundas transformações em seus visionamentos. No entanto, mesmo inconscientes do papel que cumprem, agindo intuitivamente Verger e Gondim auxiliaram neste processo de comprometimento que algumas pessoas e instituições tiveram na conscientização e integração do negro e da população humilde na sociedade baiana.

A intuição e o conhecimento sobre o assunto são fundamentais para o reconhecimento da potencialidade do fotógrafo enquanto construtor de uma visualidade. Para estabelecer um troca verdadeira com o sujeito ou objeto artístico, é fundamental tanto o conhecimento dos elementos representativos do fenômeno registrado como as simbologias dos temas fotografados. Porque a participação do fotógrafo como leigo ou como espectador do evento fotográfico o torna apenas uma máquina sem capacidade para captar a essência do fenômeno. É neste aspecto que outros fotógrafos buscam capturar esta mesma essência ao tentar reproduzir o mágico encontro com o sagrado desvendado pelas imagens de Verger ou Gondim.

Lentamente pode-se dizer que a postura do fotógrafo está se alterando. Hoje aquele que ler, reflete e que sabe falar sobre seu trabalho vem ocupando um lugar de destaque. Isto representa um estímulo maior sobre a produção filosófica da fotografia, em que o discurso prático da produção contemporânea torna-se imbuída de um discurso ao mesmo tempo teórico e estético. O sentido da busca da arte contemporânea está relacionado com a decomposição, com a desobediência, fazendo com que o artista busque a descoberta realizando uma desconstrução e, assim, seja possível evocar o verdadeiro retorno às origens, ou seja, evocar o espírito revolucionário das artes. Assim, o ver fotograficamente sugerido por Weston torna-se uma proposta para os novos tempos em que não se deve pensar conscientemente nos passos ou

nos instrumentos da técnica, mas no processos que levam a um encontro intuitivo com os diversos valores tonais e significados da imagem ou com o fenômeno, em que primeiro se faz sentir a obra nascendo, como um ato emocional, um feeling e depois se submete esses estágios intuitivos ao crivo da razão, dos tecidos normativos.

Assim, dá-se sequência à próxima questão-problema quando se indagou como avaliar o impacto da expressão do fotógrafo sobre as cidades ao registrar a prova de sua existência e das realidades que a envolvem. Para o qual se conjecturou que seria verificando como se dão os processos de transformações narrativas e discursivas sobre os temas, os cenários, os personagens, tratados pelos fotógrafos ao longo de diferentes períodos temporais, assim seria possível compreender as consequências da intervenção da fotografia nos espaços culturais e de identificação das cidades, especificamente Salvador. Para isso, foi necessária a seleção da obra de dois fotógrafos expoentes para dimensionar tal impacto.

A partir da análise dos processos de transformações das narrativas sobre os temas, os cenários, os personagens, tratados pelos fotógrafos ao longo de diferentes períodos temporais foi possível compreender as consequências da intervenção da fotografia nos espaços culturais e de identificação de seus indivíduos na capital baiana. A reflexão sobre as experiências culturais na Bahia foi fundamental para uma compreensão da influência nas escolhas temáticas e estéticas dos fotógrafos selecionados, o que levou ao entendimento de que a atuação destes fotógrafos-narradores investigados; que viveram ou vivem em meio aos contrastes da contemporaneidade como sujeitos históricos, sociais, políticos, integrados numa cultura e numa forma de vida e que fazem uso da linguagem fotográfica; foram fundamentais para o entendimento do processo de reconhecimento do soteropolitano sobre si mesmo e no pertencimento a um determinado tempo e espaço. Além de que suas participações foram eficazes no processo de aceitação e defesa das identidades pelas instituições públicas, o que permitiu que o indivíduo passasse a se expressar com liberdade em suas crenças, resultando no reconhecimento autônomo de sua identidade. Estas posturas corroboram com um pensamento moderno segundo o qual instituiu-se um projeto de cultura “boa” que deveria conduzir aos benefícios sociais, e com isso, redimir as mazelas burguesas.

Percebe-se, entretanto, que há neste modo de entender a cultura e as intervenções sobre ela duas ideias que se contrapõem, uma quando compreendida como documento de barbárie (Escola de Frankfurt, Benjamin), quando as ações dos grupos hegemônicos atuam realizando um verdadeiro massacre às tradições e às narrativas dos vencidos, ou seja, matando-se seus deuses e suas crenças mata-se uma civilização. E a outra quando cultura se torna sinônimo de resgate de identidade nacional, tomando as culturas populares e arcaicas como modelares, como

decorreu no período do Governo Getúlio Vargas por orientação da UNESCO e posteriormente contraditoriamente no modernismo, e por sua vez na Bahia. Neste último sentido, formam-se espaços de preservação e congelamento de algumas atividades e manifestações, onde se instituem o fortalecimento de determinados agrupamentos culturais em detrimento de outros adotando-se, portanto, normas autoritárias típicas de nações unidas e soberanas. Estas se utilizam de discursos nacionalistas e populares, em prol de uma narrativa de unidade, que muitas vezes giram em torno de padrões de uma identidade forjada para assumir e incutir na cabeça dos indivíduos um significado identitário, portanto não são naturais.

Diante destes entendimentos surge um debate entre os grupos que anseiam por intervenções públicas frente às posturas de defesa e resgate de determinadas representações culturais ou na intervenção de ações que preservem a diversidade cultural frente às forças avassaladoras dos empreendimentos privados e de mercado da indústria cultural. No entanto, há uma compreensão por parte de alguns autores, em especial Canclini e Stuart Hall, de que há no seio das próprias manifestações culturais fenômenos dinâmicos e de autoproteção, que podem ser definidos como resistência, que preservam grande parte dos elementos culturais que, mesmo com o passar dos tempos, permanecem fazendo sentido aos indivíduos.

Tais discussões levam a uma outra reflexão: de que mesmo diante de tamanha quantidade de registros fotográficos sobre a identificação destas populações, o que faz o brasileiro investir numa incansável busca pelas identidades regionais, nordestinas e baianas? Com o propósito de atender a estes anseios, os fotógrafos continuam incessantemente numa batalha frenética contra o tempo para registrar o fim de diversos grupos culturais e étnicos. Sobre o qual se entende que o equívoco está na forma de se fazer uso destes materiais que existem em demasia, que, no entanto, permanecem fechados em galerias, museus e arquivos ou álbuns fotográficos, sem permitir acesso ao ser fotografado, e assim, atender aos propósitos dos projetos fotográficos. O que faltam são políticas culturais e educacionais para trabalhar melhor estas questões identitárias através da imensa quantidade de acervos fotográficos. Portanto, se faz necessário o investimento em propostas de programas e projetos na área de arquivamento e disponibilização destes para chegar às populações interessadas, cujos registros fundaram o conceito de nação que se tem hoje. Estas posturas dariam significado ao novo sentido de indivíduo contemporâneo, que adota a acumulação como forma de vida, onde as diversidades dialogam.

Esta reflexão acima conduz à última questão-problema quando se interrogou sobre o que move os indivíduos a fotografarem tanto os mesmos motivos, replicando os mesmos padrões e temas como nas imagens de cidades, como Salvador, cujo resultado é a construção

de um pensamento fotográfico único sobre elas? Sobre esta levantou-se a hipótese de que os indivíduos buscam inconscientemente presenciar ou perceber os mesmos sentimentos sacrais e míticos apresentados nas imagens que artistas outrora haviam revelado, e, principalmente, a mesma essência imagética ou sensitiva e experiência estética, e assim procuram pelos mesmos ângulos, enquadramentos, enfim, a mesma percepção, replicando um pensamento fotográfico já estabelecido. O olhar sobre os objetos e temas é influenciado por um terceiro olho, uma alma, um espírito que conduz tecnicamente, no conteúdo o que quer que seja retratado.

O fotógrafo-narrador contemporâneo participa e influencia na construção de um pensamento fotográfico, nos modos de significação e nas interações culturais dos indivíduos. Tal abordagem leva à concepção sobre a formação de um Pensamento Fotográfico cuja abordagem enfatiza a antecipação da construção da imagem em seu suporte e as repercussões desta imagem na constituição das narrativas sobre um determinado tema, ou seja, trata da antevisão do fotógrafo-narrador.

Por outro lado, a reflexão sobre esta hipótese suscitou a seguinte indagação: seria uma conjunção de fatores, como os temas, os cenários, os personagens, ou o próprio fotógrafo os responsáveis pela construção destas narrativas visuais, ou há de fato algo que ainda não foi percebido e é anterior à isto tudo? Após análise das referências sobre o tema passou-se a compreender que a construção da imagem de Salvador sofreu influência direta dos propósitos de algumas pessoas, grupos e agentes mobilizados dos movimentos sociais e culturais afrodescendentes, intelectuais, editores e curadores, fotógrafos e outros artistas, políticos e gestores públicos que reforçaram um olhar etnográfico dando ênfase ao diferencial dos afrodescendentes e sua resistência em manter fortes relações com suas raízes africanas, tornando a identidade soteropolitana singular, que no entanto, deixou de explorar uma cultura eminentemente plural que abrigaria outros diferentes agrupamentos sociais e culturais existentes.

A ideia da baianidade nasceu em 1930 e manteve-se até hoje, que, porém, foi reelaborada em 1970 com forte amparo na relação de identificação imagética com uma narrativa populista de absorver o povo, através de sua simbologia. As imagens da cidade de Salvador e de sua população irradiaram uma encenação de corpos e espiritualidade festiva. Tornou-se, assim, viável o discurso político das autoridades e gestores da cidade e do estado em prol de uma narrativa aliada com seus interesses e do mercado publicitário vigente na época, ligados ao tripé: Axé, Carnaval e Turismo. O que resultou numa configuração de uma visão parcial de Salvador e de seus habitantes deixando de fora o esforço aplicado destes mesmos grupos e de



outros na tentativa de conquistarem uma similitude e integração à sociedade. Tal postura reduziu a magnitude não apenas das obras fotográficas, como também da imagem construída do afrodescendente e da cidade habitada por este.

Já no início da década de 80 os diversos agentes deste processo optaram por construir a imagem de Salvador através da obra de Verger e não a partir do olhar de Voltaire Fraga, de Marcel Gautherot, ou alguns outros, canonizando o olhar do primeiro sobre os demais e elevando os elementos constituídos por ele em sua significação para a condição de construtor da visualidade identitária da Bahia. Por isso, há que se questionar por que o olhar de Verger se tornou canônico quando se verifica a partir de uma fala de Gondim que o seu trabalho não era conhecido publicamente, apenas era renomado perante uma parte de uma elite intelectual de Salvador, mais especificamente pelo grupo da primeira geração modernista.

Não lembro de Verger em nenhum momento participando de alguma atividade fotográfica. Antes dos anos 80 já existia um grupo de fotógrafos na Bahia, já existia uma exposição coletiva com diversos produtores de imagem. Assim, não lembro dele participando de nenhuma dessas coisas. Quem melhor conhece a obra de Verger na Bahia é a Arlete (Gondim, 2016).

Existem muitas prováveis respostas para esta questão acima, a primeira, seria justificada por Verger ter deixado de ser um burguês alienado proustiano e se tornado um fotógrafo despertado para os problemas da sociedade, estabelecendo uma forma de fotografar a Bahia impondo ângulos de tomadas, formas, pontos de vista, e que dialogava com as pessoas e elevava a figura do indivíduo. Verger deu visualidade aos elementos simbólicos da população, destacou e enalteceu lugares e espaços de convivência. Além disso, ele construiu uma ponte entre o passado e o futuro estabelecendo relações de parentesco entre indivíduos que haviam perdido vínculos familiares quando seus antepassados foram exilados nesta baía.

Além disso, a sua origem estrangeira evocava uma construção de uma narrativa de alteridade que conduz a condição do que é o outro e do que é distinto em si visto pelos olhos do outro; mesmo assim, ele tinha um profundo conhecimento do assunto pelas pesquisas realizadas o que o tornaram conhecedor do arcabouço relacionado com os arquétipos, as simbologias e principalmente a compreensão do código visual dos elementos por ele registrado. A aceitação da figura mitificada de Pierre Verger pelos movimentos culturais e dos grupos afros ligados ao candomblé; a notoriedade dele entre os meios acadêmicos, artísticos, políticos, que o elevaram a esta condição canonizada, são elementos que conduziram a sua obra ao patamar

representativo da baianidade. Atrélado a tudo isto havia a própria figura singular de Verger, a forma de aproximação e contato que executava e a empatia que girava em torno de si e de sua vasta experiência ao revelar o registrado e seu mundo mítico e material. Mas acima de tudo, houve um recorte editorial das publicações e as escolhas direcionadas de curadores e especialistas, como Arlete Soares, que conduziram a uma seleção estética e criteriosa de sua obra, influenciando o olhar e o gosto do público para uma direção estratégica. Portanto, o que envolve a construção da imagem fotográfica de uma cidade não é meramente uma questão de estética, nem unicamente oriunda do olhar do próprio fotógrafo, e sim decorre de um conjunto de elementos que condicionam o olhar das pessoas para os objetos e cenários retratados, que sem saberem assumem os mesmos elementos imagéticos replicando-os foto a foto.

Em algumas das imagens selecionadas para esta pesquisa foi possível verificar que a visão feita da obra de Verger sofreu influência direta dos propósitos de algumas pessoas, como os editores das publicações fotojornalísticas nacionais e estrangeiras, que buscavam enfatizar o negro como exemplar de um agrupamento de pessoas com cultura distinta das classes sociais hegemônicas. Além disso, posteriormente as curadorias realizadas para seleção de suas imagens a serem expostas em livros e exibidas nas exposições conduziram um terceiro significado sobre estas.

É neste sentido que o papel do olhar de uma curadoria é fundamental para a difusão do trabalho dos fotógrafos, pois muitos destes têm dificuldades em editar seus trabalhos e são pouco estimulados à crítica, e principalmente à autocrítica. Portanto, foi necessária a presença de uma curadora e editora de imagens para apresentar à Bahia a percepção de um outro olhar sobre si. É Arlete Soares quem vai fazer essa seleção de imagens juntamente com Pierre Verger, a partir de um ângulo de visão dos movimentos sociais que ganhavam fôlego na época, e por esta razão a obra do fotógrafo francês estará associada ao discurso da afrodescendência, o que confluía com o discurso apropriado pela gestão de cultura imperante na época. Não foi à toa que representantes da primeira geração de artistas modernistas, amigos de Verger e aliados ao discurso do governo vigente, compuseram a relação de testemunhas da magnitude da obra do fotógrafo no seu livro *Retratos da Bahia*. É importante mencionar também o papel de uma forte estratégia de campanha publicitária em cima do nome e da marca Pierre Verger, que por intermédio dos integrantes da FPV, em especial seu presidente, conseguiram patrocínios não apenas dos Governos estaduais e municipais, além de fundações estrangeiras e empresas brasileiras como a Odebrechet, que financiou grande parte das publicações de Verger.

As imagens selecionadas nas publicações e exposições geralmente são referências de uma história que o fotógrafo viveu no momento em que ele estava fotografando, e que passou

a ser um recorte de sua lembrança, por isso, a obra de Verger não perdeu seu valor, mesmo 30 ou 60 anos depois de registrada ela continua se atualizando. A fotógrafa e editora Célia Aguiar, em entrevista à pesquisadora, explica que esta seleção do olhar é feita tomando como base o recorte que conduzirá uma perspectiva estética, que segundo ela:

Parte do meu olhar o que se seleciona para sair no jornal, que é o sentido que nós temos e que está mais impregnado de todas as informações acumuladas em nossa vida e que nos leva a buscar a coisa que é nova. A curadoria ou a editoria tem isso. A dica é você não tentar buscar cenas muito repetitivas. Poucos fotógrafos entendem que são os projetos pessoais e individuais que personalizam a sua obra, talvez porque também a fotografia tenha atingido um nível de expansão e de muitas possibilidades do fazer que as pessoas ainda estão muito contaminadas com a reprodução do olhar do outro. Por que se faz tanta foto do pôr do sol? É a necessidade do belo, de aprisionar o belo. Então assim, a repetição do olhar do outro vai muito por aí, com esse encontro com o belo (Aguiar, 2016).

Como visto, o artista para produzir Arte precisa desapegar-se das regras culturais e filiar-se ao novo, desaprendendo a ver como antes, ser simplesmente livre. A Arte deve ser única, não ter par, ser número único, absolutamente original como a natureza produz cada indivíduo. Arte ligada às convenções culturais e atrelada aos rigores e padrões culturais e artesanais, passa a ser cultura, repetição, artesanato, mera cópia. Com isso, chega-se ao resultado de que a arte produzida por Verger, que nasceu transgressora, passou a fazer parte de uma narrativa da cultura imperante, e assim, vem lentamente se tornando exemplo de uma cultura dominante, pois passou a assumir elementos de produto social e cultural e reprodutora das convenções sociais. Portanto, nestes termos, a obra artística de Verger ao ser canonizada transformou-se em síntese da cultura de Salvador, e assim assumiu formas de produto reprodutível da indústria cultural, fazendo parte de uma rede de negócios, com contratos econômicos e serviços transformados em bens de consumo simbólicos de uma baianidade inventada, especialmente para o turista ver.

Ao instituir-se uma relação de explorador e explorado, ocorre a eminente morte do autor preso aos grilhões do mercado. Consequentemente, sua arte ao deixar de ser transgressora e libertária passa a ser uma mera ilusão, cópia reprodutível de um pensamento imaterial, cuja liberdade aurática tão penosamente conquistada tornou-se esquelética e empalidecida. Por outro lado, a canonização da obra de Verger, a levou a traçar caminhos para a sua própria sobrevivência e imortalidade, e que assim impregnada de cristais de engramas originais, foi

conduzida ao patamar de cristalização na memória da história contemporânea, e assim passou a fazer parte dos bancos digitais, ou cápsulas do tempo, com o intuito de torná-la perpétua. No entanto, o que falta é deixar fluir espaço para as novas gerações que exigem passagem para poderem assumir a Voz da Arte.

É o que vem acontecendo com a obra de Gondim que está canonizando o popular. Uma estética que fundamenta-se na arte da vida cotidiana das populações perpassando as evoluções e experiências artísticas e estéticas. Gondim evoca o espírito revolucionário das artes, conclamando ao mesmo tempo o som, o colorido de Dionísio e a luz, a racionalidade geométrica de Apolo, e assim, emancipa a arte, não pela exceção, mas por aquilo que é regra e que dá forma a uma civilização ancorada no gosto do povo, o que pode ser dimensionado na moda ou na música popular, e principalmente da estética visual de seu cotidiano, principalmente impulsionada pela indústria cultural. Gondim torna-se um artista revolucionário por compreender intuitivamente que a revolução estética está nas ruas, na imposição do gosto das massas. Executa-se, desta forma, uma transgressão à norma dos modelos seguidos em que os vencedores ditavam a moda.

Gondim faz o retrato do outro baseado no que vê, pois identifica a vontade de projeção do outro, desta forma, ele registra pensando no que o outro deseja ver e precisa ser visto, buscando no olhar do outro o olhar de si. Nestes termos, nasce uma narrativa fotográfica tanto pelas mãos de Pierre Verger quanto de Adenor Gondim em que Salvador passa a ser vista sob a ótica dos vencidos.

Com isso, a voz da luz se faz presente nas obras fotográficas aqui tratadas, pois estas representam a mente de um Deus que reflete a alma humana, como numa poesia silenciosa que emite a voz do pensamento e confirma a sua existência. Pode-se dimensionar tal poder da fotografia ao verificar que Hermes e Ogum, representam a mesma figura simbólica tanto para os gregos quanto para os africanos, que desde os primórdios anteviram que estaria na combinação da comunicação com a metalurgia, ou nas técnicas e tecnologias, o prenúncio de uma contemporaneidade marcada pela capacidade inventiva e comunicativa.

## CONCLUSÃO



Foto VII-01 Panorâmica do Ferry boat, Águas de Meninos, 2017, Cláudia Ad Lima

Foto VII-02 Panorâmica do Parque de Pituçu, Patamares, 2016, Cláudia Ad Lima

*Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despálavra.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.  
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.  
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapos.  
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvores.  
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.  
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.  
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.  
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.  
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos. Que  
os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto  
("Despálavra", Manuel de Barros, Ensaios Fotográficos, 2000).*

## Um impermanente Fim

Para a cultura africana o universo é dinâmico e a Terra se encontra em constante movimento, o que torna a compreensão do tempo de uma forma cíclica para os africanos. Por isso, na mitologia iorubá a ideia do fim é inconcebível, e isto só ocorreria numa provável permanência das coisas, onde o planeta ficaria sem os movimentos de translação e rotação; o que resultaria numa noite ou num dia permanente, e numa única estação. Neste caso, isso só seria justificado com o desaparecimento ou a perda das forças de Oxumaré, orixá da chuva e do arco-íris, que é responsável por comandar a transformação e os ciclos de todos os movimentos e da vida. Ele mora no céu e vem à Terra através do arco-íris e transfigura-se numa grande cobra que envolve a Terra e o céu assegurando a unidade e a renovação do universo. Além de sintetizar a duplicidade de todo o ser: a imortalidade no espírito e a mortalidade no corpo, Oxumaré exprime a união de opostos que se atraem e proporcionam a manutenção do universo tornando a vida ciclicamente perpétua, similar à ideia de eterno retorno nietzschiano, com isso, torna-se um deus ambíguo, duplo, que pertence à água e à terra, que é macho e fêmea, homem e mulher.

Seguindo estes princípios, esta parte da tese não trata de uma conclusão final, mas algo em torno da tentativa de reatar um diálogo com as pedras, com os antepassados, com a percepção através dos sentidos, por meio da invocação de um espírito criativo que só as artes poderiam proporcionar. Assim, para abrandar os pensamentos angustiados será apresentada aqui uma síntese da compreensão de algumas questões tratadas na pesquisa que outrora as tradições e as religiões eram responsáveis por responder.

Configurou-se aqui todo o potencial crítico do método Fenomenológico de base merleau-pontyana e no método Analítico Histórico benjaminiano, na medida em que neste momento da pesquisa, talvez mais que em qualquer outro, os vários significados emergentes, bem como a atitude subjetiva da pesquisadora, se apresentaram sob a forma de múltiplos contornos, incluindo-se os estéticos, políticos e ideológicos, desvelando novos horizontes. Após a averiguação da evolução do conhecimento na intersubjetividade com os sujeitos da pesquisa, com os autores trazidos à discussão, e com a experiência, antes e durante o decorrer da investigação, verificou-se um movimento contínuo da experiência humana, e assim, fechou-se um círculo hermenêutico, conforme a prática da não linearidade do pensamento existente numa roda de capoeira, de samba ou de candomblé e o desvelamento de um novo horizonte.

Delimitando como objeto de estudo a imagem da cidade de Salvador a partir das obras de Pierre Verger e Adenor Gondim, buscou-se compreender o sentido da experiência estética a partir do fenômeno da narrativa fotográfica, sobre o qual se comprovou que o fotógrafo agindo

de forma intuitiva e emocional busca o prazer de ver algo diferenciado e principalmente de ir ao encontro com o que tanto inconscientemente almeja. A ênfase nas declarações de diversos autores e artistas foi fundamental para se identificar os elementos cruciais no processo de construção da narrativa fotográfica, o que tornou possível reconhecer nas imagens analisadas a presença do fotógrafo-narrador e as discussões sobre o tempo narrativo e a voz deste. Identificando-se também a temática do tédio como condição preponderante da sedimentação e do intercâmbio da intrínseca relação com o tempo e com o processo criativo artístico que vem se alterando na contemporaneidade.

Na tentativa de verificar como o fotógrafo-narrador contemporâneo participa e influencia na construção de um pensamento fotográfico sobre Salvador ou sobre seus eventos e populações, desenvolveu-se um levantamento da amostragem da produção dos fotografos analisados e a identificação das narrativas construídas, para o qual se constatou que o fotógrafo formula uma imagem prévia (ou mental) daquilo que quer registrar. Esta imagem antecipa-se ao registro fotográfico e o auxilia no processo narrativo, ou seja, revela-se uma antevisão do fotógrafo-narrador sobre o tema que irá retratar. Com isso, passou-se a entender a fotografia como fragmentos de memória ou de pedaços de experiências vividas individualmente, cujas narrativas vão se replicando socialmente e se constituindo como meios de constituição dos sujeitos e das sociedades.

Ao constatar a presença do pensamento e da vida que há nas imagens, este estudo comprovou como a fotografia auxiliou no processo de identidade dos negros enquanto indivíduos na Bahia, por exemplo, reconhecendo a contribuição do fotógrafo no processo de reconhecimento do indivíduo sobre si mesmo e no pertencimento a um determinado tempo e espaço, bem como na desconstrução das narrativas de poder. Numa clara referência à Tese da História benjaminiana confirmou-se também que estes fotografos inverteram a ordem do discurso imposto pela elite baiana, fazendo compreender que os fenômenos urbanos são princípios da estética da modernidade.

Após as leituras realizadas detectou-se, inclusive, que o objetivo de todo o esforço inconsciente desprendido pelos fotografos é formular um imenso banco de imagens para tornar possível a qualquer pessoa e a qualquer cidade reconhecer-se, e dotar-se de uma identidade. Logo, se concebeu que está em desenvolvimento um auto-retrato das cidades e dos indivíduos, tornando possível a produção de uma narrativa da história das sociedades por meio de um banco de imagens memoriográfico.

Lembrando que o crítico ou a crítica é aquele ente que rouba o mistério da narrativa, ou ainda a ingenuidade dos seres inconscientes, aponta-se aqui que, aliada a esta contribuição do

fotógrafo, constatou-se, entretanto, que a imagem de Salvador foi construída a partir da reelaboração de significados por vários elementos e objetivos distintos. A visão viável desta é produzida em conjunto com o discurso político das autoridades e gestores do município e do estado, às vezes congregados a movimentos globais, o que implicou uma excessiva cultura turística da cidade. Vale destacar o recorte editorial das publicações e as escolhas direcionadas de curadores e especialistas que conduziram a uma seleção estética, influenciando o olhar e o gosto do público para uma identificação imagética especialmente a partir da obra de Pierre Verger.

Consequentemente, esta decisão vem influenciando os significados e as repercussões na existência de outros fotógrafos, permitindo a manutenção e replicação de uma exploração da temática afrodescendente dentro de sua religiosidade, da festividade popular e da cultura de massa. Esta inicialmente disseminada pelo enredo do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, que marcou na época uma geração de intelectuais e artistas, em especial Pierre Verger, e ajudou a construir uma narrativa visual da cidade, que se manteve até hoje. O que leva a se constatar que em muitos momentos conscientemente ou inconscientemente o olhar do fotógrafo é conduzido por um agrupamento de definições políticas e sociais exteriores à sua subjetividade.

Verificou-se, inclusive, a ausência de um olhar ampliado, para outras temáticas, por exemplo, relacionadas às comunidades fora do âmbito religioso afro-brasileiro ou mesmo às narrativas visuais das periferias da cidade. Pois, nota-se um volume insignificante de ensaios fotográficos autorais que abordem o subúrbio de Salvador ou das suas áreas não privilegiadas, que nestas últimas décadas passaram a ser uma periferia distinta daquela dos tempos de Verger. Como visto, Salvador mudou a sua configuração, hoje além de novos bairros existem quase 90 aglomerados subnormais (favelas) abrigando um contingente diverso de pessoas de credos e culturas plurais.

O que leva a uma reflexão de que a imagem atual desta cidade deveria se ancorar em preceitos plurais, a exemplo da explicação dada por Heráclito, que concebia a essência do *logos* como aquilo que junta, mantém e preserva os opostos, diferentemente do que se junta na unidade. Assim também se compreende a linguagem artística, que significa não unicamente enraizamento, proximidade, familiar, mas também deslocação, afastamento, e estranheza. A estética contemporânea, entendida como a constituição de diferentes modos de existência, passou a reger as distintas cidades da atualidade, e por sua vez as correntes artísticas, em torno de um sentir contrário à conciliação estética ou no sentido da experiência individual que existe na base das sociedades modernas capitalistas.



Há que se questionar se estas cidades, lugares de variadas experiências de vida e de constantes lutas de permanência e de sobrevivência, se mantêm coerentes no propósito de seus indivíduos viverem em constante partilha? Seguindo os fundamentos de uma visão de conhecimento histórico benjaminiana, compreende-se que estes fenômenos são princípios da estética da modernidade e que as artes precisam readquirir a sua independência para fomentar uma discussão sobre a criatividade, e por conseguinte, refletir sobre qual o papel que hoje os jovens fotógrafos cumprem nas cidades, na história, e quais são suas novas fontes de inspiração.

Como as gerações anteriores, munidas de suas câmeras nietzscheanas, cumpriram um imenso papel de revelar determinadas lutas e aberrações visuais, caberia aos jovens fotógrafos se questionarem também sobre quais os fenômenos que precisam ser descortinados pelo inconsciente ótico e coletivo. Eles têm que se interrogar ainda sobre o que há mais a ser desvendado nestas terras? Qual a batalha contra a mesmice, o desencanto, que deverão ser travados para deslumbrar os olhares, desembotar a visão e agradar aos sentidos dos espectadores contemporâneos, tão acostumados com o excesso de imagens e de informações visuais, onde tudo parece já está disponibilizado?

Levando em conta que as cidades modernas se transformam e são configuradas por um complexo onde habitam pessoas de diferentes credos, saberes, etnias e poderes, agora capacitados pelos avanços tecnológicos e acima de tudo imbuídos de uma percepção mais sensorial e intuitiva, a nova geração de fotógrafos deveria romper todas as dicotomias, principalmente a apolíneo/dionisíaca e a branco/preto, que assim como a natureza se apresenta aos olhos através de uma grande variedade de gamas de comprimentos de ondas luminosas, deveria apresentar as sociedades por um prisma de diferentes cores e realidades, redescobrando, assim, o real significado da aura fotográfica.

A arte no séc. XXI caminha para uma complexidade de fusões das mais variadas, e de uma mistura de linguagens e suportes onde as imagens não são meramente óticas, mas também táteis, olfativas e acústicas. Estas estão à serviço de uma inteligência estratégica e possuem o poder de complementar e requalificar o mundo. Portanto, é necessário se desenvolver uma releitura das questões culturais e impor novos sentidos perceptivos e interpretativos, sob uma perspectiva autoral, e de aspiração a uma estética atualizada.

Demanda-se, portanto, que o fotógrafo se torne consciente de seu papel, de sua obra, e que perceba o que está produzindo ou desenvolvendo, e também deperte para uma nova forma de ver, de enquadrar para que execute uma mudança de ângulos e pontos de vista, e que assim, possa evitar produzir meras reproduções do olhar. Soma-se a isso uma necessidade de que ele tenha um olhar crítico, não só estético, filosófico ou político, mas também social, e ao mesmo

tempo, que se permita, como vislumbrou o poeta mato-grossense Manoel de Barros em seus *Ensaio fotográficos* transver o mundo e se aproxime da crença perceptiva do olhar e como poeta possa “refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto” (Barros, 2000). Numa nítida relação poética da fotografia tal como afirmou Walter Benjamin, que mesmo “a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico” (Benjamin, 1994:94), o fotógrafo deverá procurar um novo modo de rerepresentar e de ver o mundo, de percebê-lo e despojar-se para revelar virtualidades até então desconhecidas, e que enfim, tome a liberdade de fotografar o silêncio, a ventania, o perfume, o alerta da luz, as energias cósmicas, as palavras das pedras...

Compreendendo que a fotografia não está dissociada das transformações que ocorreram ao longo dos períodos históricos, em especial na formulação da contemporaneidade e da visão sobre as cidades, este estudo teve a pretensão de contribuir com uma demanda de teorias que dêem conta da complexidade que envolve a estética e o pensamento fotográfico. Primordialmente, aqui se propõe um entendimento da fotografia como um princípio inerente e natural à evolução do pensamento humano, auxiliando na mudança da relação com as estruturas tecnológicas digitais da nova era.

Esta tese nasceu com o propósito da investigadora refletir sobre os seus próprios processos criativos para poder ampliar seu raio de visão e perspectivas sobre os temas, tratados, em especial sobre o registro da cidade de Salvador. Além disso, procurou traçar alguns caminhos realizados por artistas e fotógrafos que romperam com a monotonia e o tédio criativo das gerações anteriores, o que poderá servir de ajuda às futuras gerações em suas experiências estéticas e formas mais conscientes de se relacionarem com a fotografia. Indo mais adiante, esta investigação ao se ancorar numa proposta metodológica de caráter universal, poderá ser útil para o ensino e análise de imagens fotográficas, pois enfoca a compreensão de que o processo artístico fotográfico está atrelado às evoluções e experiências artísticas, sensoriais e estéticas mundanas dos indivíduos e das sociedades.

Conclui-se que Verger e Gondim abriram passagem para as novas visualidades que se tem hoje e promoveram o início a um outro tempo e outros processos, os quais as gerações atuais os têm como mestres, guias e condutores. Seguindo o princípio das gerações, os descendentes se tornam libertos para viverem suas próprias experiências, é bem certo que agora movidos por um terceiro olho, uma alma intuitiva, um espírito consciente, e pela voz da luz, eles se desvencilhem das amarras e passem a realizar um movimento contínuo da experiência poética, conforme a prática de não linearidade do pensamento.

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T.W., *Teoria estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- Aguiar, J., “O corpo nas ruas: a fotografia de Pierre Verger na construção da Bahia iorubá”. Dissertação de Mestrado em História Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- Alberti, V. et. al., *Movimento negro e "democracia racial" no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro*. Rio de Janeiro, CPDOC, 2005.
- Almeida, G. W., ‘A Identidade é Construída através da Mídia ou do Estado?’ *O&S* - v.7 - n.19 - Setembro/Dezembro – 2000
- Alves, A. et. al., *A Fotografia na Bahia (1839-2006)*. Salvador, Funcultura, Asa Foto, 2006.
- Amado, J., *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*, 1ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- Amado, J., *Jubiabá*. 54ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1997.
- Andrade, O., *A utopia antropofágica* (Obras completas de Oswald de Andrade), 11ª ed., São Paulo, Globo, 2011.
- Antunes, B. e Motta, S. V. (orgs.), *Machado de Assis e a crítica internacional*, São Paulo, UNESP Editora, 2009.
- Arcanjo, P., ‘Bienal do Recôncavo: aspectos de uma intervenção contemporânea’. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- Aumont, J., *A imagem*. Campinas, Papirus, 1996.
- Aufranc, A. L. et. al., Knobloch f. Org, *O Inconsciente: várias leituras*, São Paulo, Escuta, 1991.
- Bakhtin, M., *Estética da criação verbal*, 3. ed., São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- Bauman, Z., *Modernidade Líquida*, trad. Plínio Dentzen. Rio de Janeiro, Zahar, 2001
- Baradel, A. (concepção e org.), *O Brasil de Pierre Verger*, Textos Antonio Nóbrega. Rio de Janeiro, Fundação Pierre Verger / Price Waberhouse Coopers, 2006.
- Barros, M., *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.
- Barthes, R., *A Câmara clara: nota sobre fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Barthes, R., *A Mensagem Fotográfica* in Costa Lima, L. (org.) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Saga, 1969.
- Barthes, R. *A morte do autor* in *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004
- Barthes, R. et. al., *Análise estrutural da narrativa*, Petrópolis, Vozes, 2011.
- Benjamin, W., *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- Benjamin, W. et. al., *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*, Tadeu Capistrano (org), Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.
- Benjamin, W., *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*, trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, São Paulo, Cultrix, 1986.
- Benjamin, W., *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- Benjamin, W., *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Obras escolhidas v.1. 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.
- Benjamin, W., *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Trad. prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras/Edusp, 1993.
- Benjamin, W., *Origem do drama trágico alemão*, rad. João Barrento, 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- Benjamin, W., *Passagens*, org. W. Bolle, São Paulo, IMESP, 2006.
- Bergson, H., *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- Berger, J., *Modos de Ver*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

Bloom, H., *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*, Coleção Ensaio, 2007.

Bosi, A., *Fenomenologia do Olhar* in *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Brassai, J., *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

Buchianeri, L.G.C., 'Velocidade e tédio: o paradoxo da adolescência no mundo contemporâneo', Tese de doutorado, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

Callado, T.C., 'A Teoria da Melancolia em Walter Benjamin. A versão do *taedium vitae* medieval e de seus elementos teológicos na concepção de melancolia do barroco', *Cadernos de Ética e Política*, FFLCH/USP, n. 20, 2012,

Canclini, N. G., *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, São Paulo: Edusp, 2003.

Cantinho, M. J., *O Anjo Melancólico- Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus Editora, 2002.

Cantinho, M. J., 'Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória', *Hist. R.*, Goiânia, v. 21, nº 2, maio/ago. 2016, pp. 24–38.

Caudwell, C., *O Conceito de Liberdade: para uma Teoria Marxista da Estética*, Zahar, Rio de Janeiro, 1968.

Cidreira, R. P., *As formas da Moda: comportamento, estilo e artisticidade*. São Paulo, Annablume, 2013.

Cidreira, R. P., *Os Sentidos da moda (vestiário, comunicação e cultura)*. São Paulo, Annablume. 2006.

Coelho, M.B.R., 'A construção da imagem da nação Brasileira pela fotodocumentação - 1940 – 1999', Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

Coelho, T., *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*, São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2008.

Connor, S., *Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*, São Paulo, Loyola, 1996.

Costa, H., 'Um olho que pensa – Estética moderna e fotojornalismo', Tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 1998.

Costa Pinto, L. A., *Recôncavo: laboratório de uma experiência humana*, Rio de Janeiro, Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, 1958.

Costa, M. F. L., et al, Genomic ancestry and ethnoracial self-classification based on 5,871 community-dwelling Brazilians (The Epigen Initiative). *Nature Scientific Reports* 5, Article number: 9812, 27 abril 2015. Disponível em <https://www.nature.com/articles/srep09812>, acessado em 20 de jun 2017

Coster, E., 'Fotografia e Candomblé: Modernidade Incorporada?', Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Cravo Neto, M., *Laroyé*. Salvador, Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2004.

Cravo Neto, M., [facebook], <https://www.facebook.com/cravoneto/posts/597826906965765/>, (acesso em setembro de 2015).

Critelli, D.M., *A analítica do sentido: uma aproximação e interpretação da real orientação fenomenológica*. São Paulo, Educ/Brasiliense, 1996.

Cuche, D., *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, Edusc, 2012.

Danto, A. *Após o fim da arte*. Trad. Saulo Kriger, São Paulo, Edusp, 2006.

Danto, A., *Crítica de arte após o fim da arte*, Revista de Estética e Semiótica, Brasília, V. 3, N. 1, 2013, P. 82-98.

Dartigues, A., *O que é fenomenologia?*, Rio de Janeiro, Eldorado, 1973.

Darwin, C., *The Works of Charles Darwin, Diary of the Voyage of the H. M. S Beagle*, Volume 1, New York, Nora Barlow/New York University Press, 1986.

Deleuze, G., *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Deleuze, G., *Imagem-tempo. Cinema 2*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

Deleuze, G., *Proust e os signos*, trad. Antonio Piquet e Roberto Machado, 2.ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.

Devos, R., 'Resenha sobre o documentário Pierre Fatumbi Verger, mensageiro entre dois mundos de Luiz Buarque de Holanda', *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 12, dez. 1999, p. 339-342.

Dewey, J., *Arte como experiência*, São Paulo, Martins Fontes, 2010.

Drummond, W.L.L., *Historiografia da arquitetura I e II: métodos, objetos e narrativas. Pierre Verger, do heroísmo ao espetáculo*, I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (ENANPARQ), Rio de Janeiro, 2010.

Drummond, W., 'Pierre Verger: Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946-1952) - uma cidade surrealista nos trópicos', Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2009.

Dubois, P., *O Ato Fotográfico e outros ensaios*, Campinas, Papirus, 1994.

Durand, R., *El tiempo de La imagen: ensayos sobre las condiciones de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

Eagleton, T., *Teoria da Literatura: Uma introdução*, 6ª ed. - São Paulo, Martins Fontes, 2006.

ECO, U., *La Definición del Arte*. Barcelona, Martinez Poça, 1970.

Fabris, A., *Fotografia: uso e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

Faraco, C.A., *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*, São Paulo, Parábola Editorial, 2009.

Ferraz, M.C.F., *Lembrar e esquecer em Bergson e Nietzsche*, Morpheus, UNIRIO, 2008.

Fiorin, J. L., 'A construção da identidade nacional brasileira', *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2009, p. 115-126.

Fiorin, J. L., *Linguagem e Ideologia*. Série Princípios - 8ª ed. São Paulo, Ática, 1998.

Flusser, V., *Fenomenologia do Brasileiro*. Org. Gustavo Bernardo, Rio de Janeiro, Eduerj, 1998.

Flusser, V., *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, São Paulo, Annablume, 2011.

Flusser, V., *Linha e superfície*. In: O mundo codificado. São Paulo, Cosa&Naify, 2007.

Fontcuberta, J., *Estética fotográfica: Selección de Textos*, Espanha, Blume, 1984.

Fontcuberta, J. *O beijo de Judas. Fotografia e Verdade*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012.

Fontcuberta, J., *A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo, Editora Gustavo Gili, 2010.

Freund, G., *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Vega, 1974.

Fraga, M., *Poesia reunida*. Assembléia Legislativa do Estado da Bahia e da Academia de Letras da Bahia. Empresa Gráfica do Governo do Estado da Bahia-Egba. Salvador, maio de 2008 disponível em <https://pt.scribd.com/document/94313710/myriam-poesia-Ultima-versao> (acesso em 20 de julho de 2017)

Fundação Pierre Verger, [Website], <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/455-salvador.html>, (acesso em outubro de 2015).

Gandler, S., Para un concepto de no lineal de Historia. In: Estudos e Pesquisas em Psicologia (Dossiê Escola de Frankfurt), Rio de Janeiro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, vol. 11, n. 1, 2011.

Ganegbin, J.M., *História e Narração em Walter Benjamin*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2004.

Ganegbin, J.M., *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006.

Genette, G., *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa, Vega, 1995.

Gombrich, E.H., *Arte e ilusão*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

Gombrich, E.H., *História da arte*, Rio de Janeiro, LTC Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1999.

Gondin, A., *Itaylê Ogun*, catálogo de exposição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2004.

Gondin, A., *O Olhar de Adenor Gondin*, [Facebook], <https://pt-br.facebook.com/events/329086540471587/>, (acesso em fevereiro de 2015).

Hall, S., *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.

Hegel, G.W.F., *Estética*, Lisboa, Guimarães, 1993.

Hegel, G.W.F., *De lo Bello y sus Formas (Estética)*, Trad. Manuel Granell, Editora Espada-Calpe Colección Austral, Buenos Aires, 1946.

Husserl, E., *A filosofia como ciência do rigor*, Coimbra, Atlântica, 1965.

Husserl, E., *A Idéia da Fenomenologia*, Trad. Artur Mourão, Lisboa, Edições 70, s/d.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) 2016 e 2010. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/v4/brasil/ba/salvador/panorama> (acesso em 20 de junho de 2017)

Jr Andrade, A. F., Com olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel Barros. disponível em [http://www.passeiweb.com/estudos/livros/ensaios\\_fotograficos](http://www.passeiweb.com/estudos/livros/ensaios_fotograficos) (acesso em 22 de julho de 2017)

Justo, J.S., ‘Olhares que contam histórias: a fotografia como memórias e narrativas da família’, Dissertação de M, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008.

Kossoy, B., *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, 3ªed. Cotia, Ateliê Editorial, 2002.

Kracauer, S., *A fotografia*, In O ornamento da massa. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

Krauss, R., *O Fotográfico*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1990.

Lévi-Strauss, C., *Mito e Significado*. Edições 70, Lisboa, 1978.

Lima, C.A., ‘Representações em Imagens Equivalentes’. Dissertação de Mestrado, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

Lima, C.A., *When the masses enter History. Photographical wanderings within the urban web of Salvador, Bahia (BR)*, Lisboa, Actas da Conferência Internacional Flâneur, 2016.

Lima, J.G. e Baptista, L. A., *Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin*. *Revista Princípios*, vol. 20, n. 33, 2013.

Lisovsky, M., ‘A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin’, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

Lisovsky, M., *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro, Maud X, 2008.

Lisovsky, M., *A memória e as condições poéticas do acontecimento*. In Gondar, J., Dodebei, V., *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, pp. 133-143.

Luhning, A., *Pierre Verger. Repórter fotográfico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

Magalhães, A. e Pelegrino, N. F., *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

Machado, A., *A Ilusão Especular. Introdução à fotografia*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

Mangueira, M. e Maurício, E., Imagens do pensamento em Gilles Deleuze: representação e criação, 2006, *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 23, n. 2, 2011, p. 291-304.

Manguel, A. *O espectador comum: a imagem como narrativa*. In: Lendo imagens: uma história de amor e ódio, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Martins, J., *Um enfoque fenomenológico do currículo: a educação como poíesis*, São Paulo, Cortez, 1992.

Mauad, A.M., ‘Sob o signo da imagem, a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX’, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, CEG, ICHF, Niterói, 1990.

Matos, C. F. O., *Cultura capitalista e Humanismo: educação, antipólis e incivilidade*, Revista USP, v. 74, 2007, p. 28-34.

Mattos, C. V., *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*, II Encontro de História da Arte, IFCH / UNICAMP, 2006, P. 221-228

Merleau-Ponty, M., *Conversas*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia da Percepção*, Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. Ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

Merleau-Ponty, M., *O olho e o espírito*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

Merleau-Ponty, M., *O visível e o invisível*, São Paulo, Perspectiva, 1984a.

Merleau-Ponty, M., *Palestras*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

Merleau-Ponty, M., *Textos escolhidos (Os pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1984b.

Miguez de Oliveira, P.C., 'A Organização da Cultura na Cidade da Bahia'. Tese de Doutorado, Universidade federal da Bahia, Salvador, 2002.

Miguez de Oliveira, P.C., *Periodizando a cultura baiana no novecentos: uma tentativa preliminar*. Salvador, UNIFACS, v.1, n.8 2000, P.33-36.

*Mini-série Caçadores da Alma*, TV BRASIL, [online video], 2012, <http://www.ebc.com.br/adenor-gondim>, (acesso em out de 2015).

More, T., *A Utopia*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2005.

Morin, E., *Cultura de Massas no Século XX*. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.

Moura, D., *A lenda do barato total* in Catálogo da exposição: À procura de um olhar, fotógrafos franceses e brasileiros revelam o Brasil, Salvador, Pinacoteca de São Paulo/Cultures-France/IMS/FPV, 2009.

Nietzsche, F., *O Nascimento da Tragédia, ou Grécia e Pessimismo*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo, Editora Escala, 2011.

Nóbrega, C. e Echeverria, R., *Verger um retrato em preto e branco*, Salvador, Corrupio, 2004.

Ortiz, R., *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Ortiz, R. *Cultura e desenvolvimento. Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v.1, n.1, 2008. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/index>. (Acesso em 12 agosto de 2008).

Olszewski Filha, S., *A fotografia e o negro na cidade do Salvador, 1840-1914*, Fundação Cultural do Estado da Bahia, Salvador, Empresa Gráfica da Bahia, 1989.

Pallares, T. H. P., *A aura: a crise da arte em Walter Benjamin*, São Paulo, Barracuda e fapesp, 2006.

Panofsky, E., *Estudos de iconologia*. Lisboa, Estampa, 1986.

Pareyson, L., *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim ferreira Alves, Petropolis-RJ, Vozes, 1993.

Pareyson, L., *Problemas da Estética* (trad. Maria Helena Nery Garcez). São Paulo, Martins Fontes, 2001.

Peralta P.P., *As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot. Estudo visual do guerreiro alagoano e do bumba-meu-boi maranhense*, 2012, P. 34-39, [website] [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_patricia\\_peralta.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_patricia_peralta.pdf).

Perdigão, H., *As escolas Filosóficas através dos tempos*. Editora Latina, Porto, 1942.

Pellegrini, L., *O último encontro com Pierre Verger*, in Site de Luis Pellegrini em 13/08/2010 acessível em <http://www.luispellegrini.com.br/ultimo-encontro-com-pierre-verger-2/>,

Pinho, O. 'Descentrando o Pelô: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador', Dissertação de Mestrado em Antropologia, Unicamp, Campinas, 1996.

Pinho, O.S.A., "A Bahia no fundamental": notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade, São Paulo, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 13, nº36, 1998.

Pinto, L.A.C., *Recôncavo: laboratório de uma experiência humana*, Rio de Janeiro, Clasco, 1958.

Platão, *A República*. Edipro, São Paulo, 2006.

Pó, G.S.M., 'A Fenomenologia do Tédio no Livro do Desassossego: de Martin Heidegger a Fernando Pessoa', Tese de doutorado em Filosofia da Universidade de Évora, Évora, 2015.

Prandi, R., *As religiões negras no Brasil. Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros*, São Paulo In: *Revista USP*, vol. 28, 1996, pp. 64-83.

Pôssa, C.M.M., *Imagem e alteridade: Pierre Verger nos anos 30*. São Leopoldo, Associação Nacional de História, ANPUH XXIV Simpósio Nacional de História, 2007.

Proust, M., *Em busca do tempo perdido - O caminho de Guermantes*, vol.III, Rio de Janeiro, Globo, 1988.

Rancière, J., *O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lilian do Valle, Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Rancière, J., *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Rancière, J., *O Espectador Emancipado*, São Paulo, Martins Fontes, 2012.

Rancière, J., Textos selecionados. Programa de Pós-Graduação em Teatro, *Revista de Estudos em Artes Cênicas Urdimento*, UDESC/CEART, Florianópolis, Vol 1, n.15, 2010.

Reis, E.T.B.V., 'La fotografia documental contemporânea em Brasil', Tese de doutorado, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, 2003.

Reis Filho, O.G., *A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXV Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal de Goiás, Goiânia, de 7 a 10 de junho de 2016.

Risério, A., *Uma história da Cidade da Bahia*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Versal Editores, 2004.

Rouillé, A., *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo, Editora SENAC, 2009.

Rubim, A.A.C., A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60. Cadernos do CEAS, *Revista do Centro de Estudos e Ação Social*, Salvador, n.161, 1996, P. 77-83.

Rouillé, A., Foto-evento: entrevista à Dobal S. *Revista Studium* nº31 ISSN: 1519-4388 2010 <http://www.studium.iar.unicamp.br/31/> ou pp. 24-45

Rubim, A.A.C., Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea. Bahia Análise e Dados, *Revista da Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia*, Salvador, v.9, n.4, 2000, P. 74-89.

Samain, E., *O fotográfico*, São Paulo, Hucitec, 1998.

Santiago, S., *O Narrador Pós-moderno in Nas malhas da letra: ensaios*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

Sanz, C.L., 'Fotografia e tempo: vertigem e paradoxo', Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2010.

Sansone, L., *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Trad. Vera Ribeiro, Salvador, Edufba/Pallas, 2003.

Sansone L., Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil, *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 6 n. 1, 2000.

Sartre, J.P., *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad. Paulo Neves, Porto Alegre, L&PM, 2011.

Sartre, J.P., *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*, Petrópolis, Vozes, 1998.



Segala, L., A coleção fotográfica de Marcel Gautherot, Estudos de cultura material dossiê - representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas, *An. Mus. Paul.* São Paulo, vol.13, no.2, 2005.

Seligmann-Silva, M., *De Flusser a Benjamin, do pós-aurático às imagens técnicas* in: Flusser Studies, 08, 2009.

Seligmann-Silva, M., Entrevistado para Revista Filosofia, 2010, Walter Benjamin - o legado e a "cultura da memória", São Paulo, p.6.

Seligmann-Silva, M., *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo, Fapesp, 1999 ou 2002.

Seligmann-Silva, M., O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin, in: Escritos, *Revista do Centro de pesquisa da Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 3, 2009, p. 161-185.

Seligmann-Silva, M., *Walter Benjamin e os sistemas de escritura*, in: Remate de Males, Unicamp, n. 22, 2002.

Seligmann-Silva, M., Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético, in: *Cadernos Benjaminianos*, Vol. 1, N. 1, 2009.

Serrão, J. e Grácio, R., *Filosofia – Lógica, Teoria do Conhecimento, Ética, Estética Metafísica*, Lisboa, Editora Sá da Costa, 1971.

Short, M., *Contexto e narrativa em fotografia*. São paulo, G.Gili, 2013.

Silva, J.B.R., *Brasil-África/África-Brasil: Pierre Verger revisitado*. Estudos de Sociologia. Rev. do Progr. de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 15. n. 2. 2009, pp. 229 – 238.

Silva, P.A., ‘Bienal do Recôncavo: aspectos de uma intervenção contemporânea’, Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2010.

Simmel, G., ‘O conceito e a tragédia da cultura’, in Souza, J. E Oelze, B., Simmel e a modernidade, *Brasília*, 2ª ed., 2005, p. 77-105.

Soares, A., “Espaços do Tempo: Considerações acerca da arte e da história da civilização moderna nas obras de David Wojnarowicz e em Passagenwerk de Walter Benjamin”, Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa. 2003.

Sontag, S., *Sobre fotografia-ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

Sontag, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.

Souty J., ‘A representação do negro nas fotos de Pierre Verger (1902-1996)’, *Studium*, Revista online da Unicamp, Campinas-São Paulo, 2007, <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/jerome/>

Tavares, M.N., *A Arte nas indústrias criativas - Pode a arte salvar o mundo?*, *Revista Lusófona de Estudos Culturais* Vol. 2, n.2, 2014, pp. 53-61.

Teixeira, C. Entrevista a Eliana Brenner, José A. Saja e Mariella Vieira. *Pré-textos para Discussão – Bahianidade*, FACS, Salvador, 1996, p. 9-13.

Teixeira, F.C., *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*, História da historiografia, Ouro Preto, nº 05, set. 2010, p. 134-147.

Trachtenberg A. (org.), *Ensaaios sobre fotografia de Niépce a Krauss*, Lisboa, Orfeu Negro, 2013.

Verger, P., et. al., *Bahia África Bahia, Fotografias de Pierre Verger*. Curadoria de Emmanoel Araújo, Textos Lila Katri Moritz Schwarcz, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996a.

Verger, P., ‘Candomblé com sotaque francês’, Entrevista por Maria José Quadros, publicada no jornal *O Globo*, 16/08/1992a.

Verger, P., O filho do trovão, Entrevista por Mario Cravo Neto, *Folha de São Paulo*, 11/02/1996b.

Verger, P., Entrevista por Véronique Montaigne, Fundação Pierre Verger, 15/09/1992b. [http://www.pierreverger.org/en/fpv/index.php?option=com\\_content&task=view&id=164&Itemid=550](http://www.pierreverger.org/en/fpv/index.php?option=com_content&task=view&id=164&Itemid=550), Acesso em 12 de setembro de 2014.

Verger, P., in Luiz Buarque de Holanda (direção), Vídeo Pierre Fatumbi Verger, mensageiro

entre dois mundos. Apresentação e narração: Gilberto Gil, Conspiração Filmes/Gegê Produções/GNT Globosat. Documentário em 35 mm, 80 min., 1998.

Verger, P., *Orixás*, Salvador, Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais LTDA, 2002a.

Verger, P., *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. São Paulo, EDUSP, 2000.

Verger, P., *Retratos da Bahia*, Salvador, Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais Ltda, 2002b.

Verger P., *Retrato de Sudamérica fotografias, 1939-1959* Museu de Arte Hispanoamericana “Isaac Fernandez Blanco”, Buenos Aires, 2005.

Veras A., Literatura Russa in <http://www.literaturarussa.com.br/2011/11/nicolai-leskov.html>, Acesso em 11 de novembro de 2011.

Vianna Filho, L., *O Negro na Bahia: um ensaio clássico sobre a escravidão*. 4ª ed. Salvador, EDUFBA/Fundação Gregório de Matos, 2008.

Vinhosa L., Documentos e registros: um ponto de vista crítico sobre os discursos da arte e a fotografia, *Revista Studium*, nº31, 2010.

Warburg, A., Agamben, G. Bartholomeu, C. (org.), *Dossiê Aby Warburg*, *Revista PPGAV/EBA/UFRJ*, nº 19, Rio de Janeiro, 2012.

Wanderley, A. C. T., *Brasiliiana Fotográfica* acessível, [website] 2017, <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=benjamin-r-mulock>, acesso em

Wordsworth, W. Preface to Lyrical Ballads. The Harvard Classics, <http://www.bartleby.com/39/36.html>, acesso em março de 2017.

Zielinski, S. e Weibel, P., *Flusseriana - An Intellectual Toolbox*, edição bilíngui, *Univocal Publishing LLC*, 2015.

*Corpus Hermeticum de Hermes Trismegisto*. Instituto Michael Brasil, disponível em: [www.scriptaetveritas.com.br/livrospdf/Corpus%20Hermeticum%20em%20portugues.pdf](http://www.scriptaetveritas.com.br/livrospdf/Corpus%20Hermeticum%20em%20portugues.pdf)

### **Entrevistas à pesquisadora**

Aguiar, C., depoimento [out.2016]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2016

Alves, A. depoimento [out.2016]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2016

Baradel, A., depoimento [nov.2016]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2016

Gondim, A., depoimento [out.2016]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2016

Lunning, A., depoimento [dez.2016]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2016

Soares, A., depoimento [dez.2016]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2016

Souza, N.S., depoimento [jun.2017]. Entrevistadora: Cláudia A. de Lima. Salvador, 2017

## ANEXO 01

### Roteiro das entrevistas da pesquisa Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados

#### Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados-1

1. 1. Identificação (Nome completo):

Profissão/Cargo:

Idade:

Informações gerais:

2. Relato livre da experiência direcionada pelas questões: O que na sua opinião seria a essência da fotografia? Você poderia falar sobre suas primeiras experiências com a fotografia? Quais foram as suas maiores influências? Quais as origens da sua necessidade de fotografar?

#### Entrevista/Questionário com Adenor Godim

1. Numa de suas falas você disse: “a fotografia são pedaços de nós mesmos”, “estamos fotografando/ enquadrando a nós mesmos”. Poderias nos explicar esta sua definição?

2. Em diversas falas suas há um sentimento de saudade do passado, nostalgia, uma crítica ao encerramento de certas culturas ou situações, cenários, como é o caso das barracas de festas. Estariam as suas fotografias ligadas a estes sentimentos e mais a uma tentativa de salvar este passado da extinção? Por que você acha que deveríamos continuar a enxergar, a ver ou a conviver com estas cenas?

3. Todos os seus temas de registro têm a ver com este sentimento de salvaguardar trechos da história e registro da sua memória e dos outros?

4. O que o inspira? Quais são as suas maiores influências? Pierre Verger faz parte de sua história fotográfica?

5. Por que esta decisão de limitar seu campo de atuação geográfica à Bahia?

6. Quais das suas fotos que mais falam a maneira como você vê e identifica Salvador?

7. Quais experiências o tornaram a enxergar Salvador da forma como você a descreve em suas fotos?

8. Nas suas fotos de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares relacionadas com as culturas afrodescendente e católica. Salvador e as manifestações culturais ao longo de sua carreira passaram a ser vistas com mais cores, mais vivacidade, intensidade, encanto, beleza e principalmente com um discurso de apoderamento destes grupos sociais envolvidos? O que há mais em Salvador que necessita ser enxergado?

9. Você deu uma grande contribuição ao revelar e tornar conhecida nacionalmente e mundialmente a Irmandade da Boa Morte, como você se sente diante desta experiência? A fotografia cumpre este papel de revelar ou desvelar o que está encoberto? Você tem consciência que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduziu e conduz o olhar de todos sobre estas manifestações?

10. Agora aposentado, você começou a trabalhar com os seus arquivos digitais e analógicos. Qual a sua pretensão com tantos registros? Qual a finalidade que de registrar, arquivar e disponibilizar tantas imagens?

11. Noutras falas suas você expressa um certo cansaço visual das imagens que você faz, uma vontade de fazer outras coisas na fotografia, buscar outros caminhos ou olhares, em algumas você afirma você tem que se tornar contemporâneo, poderia explicar isto melhor? O que o leva a se questionar sobre a sua fotografia e o seu percurso? Qual ruptura você quer executar?

12. Noutras você se indaga: “O que estou fazendo aqui?”. Estaria este questionamento relacionado com o que exatamente?
13. Podemos afirmar que há uma geometria na forma de você enxergar os seus temas? Como você conseberia esteticamente e tecnicamente as suas fotos?
14. Todo fotógrafo deve ser crítico socialmente e politicamente ou o engajamento é desnecessário para o artista?
15. Como você analisa as novas gerações de fotógrafos? Há algo novo surgindo no cenário com as gerações atuais, ou há apenas uma réplica da anterior? Quais rupturas têm que ser feitas?
16. Como você acha que suas imagens serão interpretadas daqui a 50 ou 100 anos?
17. Alguns fotógrafos, como Steve McCurry, se definem como “contadores de histórias visuais” Você se definiria assim também, ou apenas como fotógrafo?

#### Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados-2

1. Identificação: Nome:

Profissão/Cargo:

Idade:

Informações gerais:

2. Relato livre da experiência, direcionada pela questão livre: O que na opinião de Pierre Verger seria essencial na fotografia? Quais as origens da necessidade de fotografar de Pierre Verger? Qual a concepção estética fotográfica de Pierre Verger? Como você classificaria esteticamente e tecnicamente as fotos de Verger?

#### Entrevista/Questionário com Alex Baradel sobre Pierre Verger

1. Em diversas fotos e falas de Verger há um sentimento de saudade do passado, nostalgia, uma crítica ao encerramento de certas culturas ou situações, cenários, como é o caso de muitas ruas e casarios. Estariam as fotografias dele ligadas a estes sentimentos e mais a uma tentativa de salvar este passado da extinção? Ele achava que deveríamos continuar a enxergar, a ver ou a conviver com estas cenas?
2. Quais foram as maiores influências de Pierre Verger?
3. Qual imagem dele sintetizaria Salvador?
4. Ser baiano para Verger era a mistura de etnias ou a forte presença da afro-descendência?
5. Nas fotos dele de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares relacionadas com as culturas afrodescendente e católica, você sente que houve alguma ausência do registro de outras culturas? Ou a de outros movimentos sociais e culturais? O que há mais em Salvador que necessita ser enxergado?
6. Como você pensa a construção da imagem e da identidade de Salvador a partir da afrodescendência na Bahia?
7. É certo afirmar que houve mudança de visionamento sobre alguma questão abordada por Verger?
8. Verger deu uma grande contribuição ao revelar e tornar conhecida nacionalmente e mundialmente a religião do Candomblé, como ele se sentia diante desta experiência? Salvador e as manifestações culturais que ele registrava ao longo de sua carreira passaram a ser vistas com mais intensidade, encanto, beleza e principalmente com um discurso de apoderamento destes grupos sociais envolvidos?
9. Ele tinha consciência que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduziu e conduz o olhar de todos sobre as manifestações que ele registrava ou revelava? E principalmente na construção de uma Salvador vergeriana?
10. Ele executou alguma ruptura? O modo de ver Salvador a partir do olhar de Verger se tornou canônico?
11. Que regras e padrões visuais há nas imagens de Verger e em se olhar sobre Salvador?

12. Todo fotógrafo deve ser crítico socialmente e politicamente ou o engajamento é desnecessário para o artista?
13. A partir da década de 1980 Arlete Soares juntamente com a Editora Corrupio ajudou a divulgar, a obra de Pierre Verger elevando o seu trabalho a uma melhor exposição pública. Neste ano você ajudou a divulgar o trabalho de vários fotógrafos que atuaram na Bahia ao criarem o Espaço Pierre Verger da Fotografia Baiana. Qual a importância das curadorias ou dos críticos na condução de um olhar estético?
14. A Fundação tem trabalhado com os arquivos digitais e analógicos de Verger, disponibilizadas de diversas maneiras, como numa página na Web e mais recentemente no Museu da Fotografia. Qual a finalidade que um fotógrafo tem ao registrar, arquivar e disponibilizar tantas imagens?
15. Como você analisa as novas gerações de fotógrafos? Quais os possíveis caminhos técnicos, estéticos e temáticos a serem tomados pelos jovens artistas?
16. Há algo novo surgindo no cenário com as gerações atuais, ou há apenas uma réplica da anterior? Quais rupturas têm que ser feitas?
17. Alguns fotógrafos, como Steve McCurry, se definem como “contadores de histórias visuais”. Poderíamos definir Verger assim também, ou fotógrafo etnólogo ou apenas como fotógrafo?

#### Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados-3

1. 1. Identificação (Nome completo):

Profissão/Cargo:

Idade:

Informações gerais:

2. Relato livre da experiência direcionada pelas questões: O que na sua opinião seria a essência da fotografia? Você poderia falar sobre suas primeiras experiências com a fotografia? Quais foram as suas maiores influências? Quais as origens da sua necessidade de fotografar?

#### Entrevista/Questionário com Célia Aguiar

1. Em diversas fotos suas há um sentimento de saudade do passado, nostalgia, uma crítica ao encerramento de certas culturas ou situações, cenários, como é o caso de muitas ruas e casarios. Estariam as fotografias ligadas a estes sentimentos e mais a uma tentativa de salvar este passado da extinção?
2. Qual das suas imagens sintetizaria Salvador?
3. Você tem consciência que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduziu e conduz o olhar de todos sobre as manifestações que você registra ou revela? E principalmente na construção de um pensamento fotográfico sobre Salvador?
4. Que regras e padrões visuais há nas suas imagens sobre Salvador?
5. Todo fotógrafo deve ser crítico socialmente e politicamente ou o engajamento é desnecessário para o artista?
6. Nas fotos de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares relacionadas com as culturas afrodescendente e católica. O que há mais em Salvador que necessita ser enxergado?
7. Salvador e as manifestações culturais passaram a ser vistas com mais intensidade, encanto, beleza e principalmente com um discurso de apoderamento destes grupos sociais envolvidos. A partir da década de 1980 Arlete Soares juntamente, através da Editora Corrupio, ajudou a divulgar, a obra de Pierre Verger elevando o seu trabalho a uma melhor exposição

pública. O modo de ver Salvador a partir do olhar de Verger se tornou canônico e que se replica até hoje?

8. Qual a importância das curadorias ou dos críticos na condução de um olhar estético?
9. Qual a finalidade que um fotógrafo tem ao registrar, arquivar e disponibilizar tantas imagens?
10. Como você analisa as novas gerações de fotógrafos? Há algo novo surgindo no cenário com as gerações atuais, ou há apenas uma réplica da anterior? Quais rupturas têm que ser feitas?
11. Alguns fotógrafos, como Steve McCurry, se definem como “contadores de histórias visuais”. Poderíamos definir Adenor Gondim e Pierre Verger assim também, ou apenas como fotógrafos?

#### Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados-4

1. 1. Identificação (Nome completo):

Profissão/Cargo:

Idade:

Informações gerais:

2. Relato livre da experiência direcionada pelas questões: O que na sua opinião seria a essência da fotografia? Você poderia falar sobre suas primeiras experiências com a fotografia? Quais foram as suas maiores influências? Quais as origens da sua necessidade de fotografar?

#### Entrevista/Questionário com Aristides Alves

1. Que regras e padrões visuais há nas suas imagens sobre Salvador? E principalmente na construção de um pensamento fotográfico sobre Salvador?
2. Todo fotógrafo deve ser crítico socialmente e politicamente ou o engajamento é desnecessário para o artista?
3. Nas fotos de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares relacionadas com as culturas afrodescendente e católica, você sente que houve alguma ausência do registro de outras culturas? Ou a de outros movimentos sociais e culturais? O que há mais em Salvador que necessita ser enxergado?
4. Salvador e as manifestações culturais passaram a ser vistas com mais intensidade, encanto, beleza e principalmente com um discurso de apoderamento destes grupos sociais envolvidos. A partir da década de 1980 Arlete Soares juntamente, através da Editora Corrupio, ajudou a divulgar, a obra de Pierre Verger elevando o seu trabalho a uma melhor exposição pública. O modo de ver Salvador a partir do olhar de Verger se tornou canônico e que se replica até hoje? Por que não o de Voltaire Fraga?
5. Qual a importância das curadorias ou dos críticos na condução de um olhar estético?
6. Qual a finalidade que um fotógrafo tem ao registrar, arquivar e disponibilizar tantas imagens?
7. Você afirma: “Como trabalhador, o fotógrafo ignora os seus direitos autorais. Como artista, ele desconhece a lei e não consegue assumir a consciência e a postura de autor de uma obra intelectual.” É necessário que o fotógrafo tenha consciência que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduz o olhar de todos sobre o que registra ou revela? E principalmente na construção de um pensamento fotográfico sobre Salvador?
8. Você também afirma que: “A fotografia hoje vive uma transição. Novos processos de captura. Imagens efêmeras transitam por segundos em lampejos de flash na luz fria de monitores celulares”. Como analisa as novas gerações de fotógrafos? Quais os possíveis caminhos técnicos, estéticos e temáticos a serem tomados pelos jovens artistas?
9. Há algo novo surgindo no cenário com as gerações atuais, ou há apenas uma réplica da anterior? Quais rupturas têm que ser feitas?

10. Alguns fotógrafos, como Steve McCurry, se definem como “contadores de histórias visuais”. Poderíamos definir Adenor Gondim e Pierre Verger assim também, ou apenas como fotógrafos?

#### Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados-5

1. 1. Identificação (Nome completo):

Profissão/Cargo:

Idade:

Informações gerais:

2. Relato livre da experiência direcionada pelas questões: O que na sua opinião seria a essência da fotografia? Você poderia falar sobre suas primeiras experiências com a fotografia? Quais foram as suas maiores influências? Quais as origens da sua necessidade de fotografar?

#### Entrevista/Questionário com Arlete Soares

1. Em diversas fotos suas, mas principalmente textos e exposições sob sua responsabilidade, há um sentimento de saudade do passado, nostalgia, uma crítica ao encerramento de certas culturas ou situações e cenários. Estariam as fotografias ligadas a estes sentimentos e mais a uma tentativa de salvar este passado da extinção?

2. Em muitas de suas análises, principalmente quando fez a curadoria da exposição e do texto do livro de Pierre Verger, você trata da relação mítica do fotógrafo com seus temas. Nos explique melhor este seu pensamento sobre a sua forma de ver a fotografia.

3. Que regras e padrões visuais há nas imagens de Salvador e que nos levam a construir um pensamento fotográfico único sobre esta cidade?

4. Nas fotos de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares relacionadas com as culturas afrodescendentes, você sente que houve alguma ausência do registro de outras culturas ou de outros movimentos sociais e culturais? O que há mais em Salvador que necessita ser enxergado?

5. A partir da década de 1980, através da Editora Corrupio, você ajudou a divulgar, a obra de Pierre Verger elevando o seu trabalho a uma melhor exposição pública. Como você enxerga o modo de ver Salvador a partir do olhar de Verger? Este olhar “vergeriano” se tornou canônico e se replica até hoje? Por que não a partir do olhar de Voltaire Fraga ou de outros fotógrafos que o antecederam ou que foram contemporâneos dele?

6. Qual a importância das curadorias ou dos críticos na condução de um olhar estético?

7. O que nos move a fotografar tanto os mesmos motivos? Qual a finalidade que um fotógrafo tem ao registrar, arquivar e disponibilizar tantas imagens?

8. É necessário que o fotógrafo tenha consciência de que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduz o olhar de todos sobre o que registra ou revela?

9. Em seu trabalho como pesquisadora e curadora da arte fotográfica, como você analisa as novas gerações de fotógrafos? Quais os possíveis caminhos técnicos, estéticos e temáticos a serem tomados pelos jovens artistas?

10. Há algo novo surgindo no cenário com as gerações atuais, ou há apenas uma réplica da anterior? Quais rupturas têm que ser feitas?

11. Alguns fotógrafos, como Steve McCurry, se definem como “contadores de histórias visuais”. Poderíamos definir Adenor Gondim e Pierre Verger assim também, ou apenas como fotógrafos?

## Questionário exploratório semi-estruturado para a coleta de dados 6

1. Identificação: Nome:

Profissão/Cargo:

Idade:

Informações gerais:

2. Relato livre da experiência, direcionada pela questão livre: O que na opinião de Pierre Verger seria essencial na fotografia? Quais as origens da necessidade de fotografar de Pierre Verger? Qual a concepção estética fotográfica de Pierre Verger? Como classificarias esteticamente e tecnicamente as fotos de Verger?

Entrevista/Questionário com Ângela Lunning sobre Pierre Verger

1. Em diversas fotos e falas de Verger há um sentimento de saudade do passado, nostalgia, uma crítica ao encerramento de certas culturas ou situações, cenários, como é o caso de muitas ruas e casarios. Estariam as fotografias dele ligadas a estes sentimentos e mais a uma tentativa de salvar este passado da extinção? Ele achava que deveríamos continuar a enxergar, a ver ou a conviver com estas cenas?
2. Quais foram as maiores influências de Pierre Verger?
3. Qual imagen dele sintetizaria Salvador?
4. Nas fotos dele de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares relacionadas com as culturas afrodescendente e católica, sentes que houve alguma ausência do registro de outras culturas? Ou a de outros movimentos sociais e culturais? O que há mais em Salvador que necessita ser enxergado?
5. Verger deu uma grande contribuição ao revelar e tornar conhecida nacionalmente e mundialmente a religião do Candomblé, como ele se sentia diante desta experiência? Salvador e as manifestações culturais que ele registrava ao longo de sua carreira passaram a ser vistas com mais intensidade, encanto, beleza e principalmente com um discurso de apoderamento destes grupos sociais envolvidos?
6. Ele tinha consciência que a sua forma de ver, enquadrar, principalmente narrar conduziu e conduz o olhar de todos sobre as manifestações que ele registrava ou revelava? E principalmente na construção de uma Salvador vergeriana?
7. Ele executou alguma ruptura? O modo de ver Salvador a partir do olhar de Verger se tornou canônico?
8. Que regras e padrões visuais há nas imagens de Verger e em se olhar sobre Salvador?
9. A partir da década de 1980 Arlete Soares juntamente com a Editora Corrupio ajudou a divulgar, a obra de Pierre Verger elevando o seu trabalho a uma melhor exposição pública. Qual a importância das curadorias ou dos críticos na condução de um olhar estético?
10. Há algo novo surgindo no cenário com as gerações atuais, ou há apenas uma réplica da anterior? Quais rupturas têm que ser feitas?



## ANEXO 02

### Transcrição dos áudios das entrevistas

Entrevista com: Adenor Gondim

Dia:

Dados Biográficos:

Áudio 1:

ADENOR GONDIM: Eu não sei o que é que eles pensam com relação a sobreviver disto. Quem está ligado à Universidade, menos mal, vai gerar conhecimento. Mas no ponto de vista da tradicional prestação de serviço de fotografia, isto é um zero à esquerda. Porque a gente vê toda uma garotada que está chegando agora numa Universidade, só tem duas saídas: uma é prestar serviço, por exemplo a questão da técnica não precisa, não é importante, é muito mais a linguagem, entendeu? A linguagem que gasta duas laudas para explicar uma foto. Na tradicional não, a foto está ali você que faça a interpretação dela que você julgue o que é importante. Agente tem umas coisas para falar sobre narrativas, Silvio Tendler foi ilário. (reflexão com riso irônico) Aí veja só. Já no meu caso não, eu venho de 3X4, venho de batizados, casamento, depois eu deixo a fotografia porque eu não concordava com a maneira, a relação entre o fotógrafo e quem o contratava, pois quem contratava o fotógrafo o subjugava, e o fotógrafo para manter aquele cliente aceitava, aceitava qualquer condição de trabalho e de tratamento na relação. E o que é que acontece? Depois de ter vivido uns seis anos. Hoje existem o SAC, em Itabuna o Sac existia há muito tempo. Era numa casa grande, tinha carteira profissional, carteira de identidade, certificado de reservista, motorista, e mais algum documento, e todo mundo que ia lá passava por mim, eu ficava sentado, tinha um pano cinza, uma câmera tradicional parecia uma rolleiflex, mas não era, e ali as pessoas chegavam, eu informava e ao mesmo tempo eu tirava a fotografia para o documento e a pessoa escolher. Nisso teve duas experiências de vida, primeiro as relações, quando eu era bem tratado e quando chegavam com educação, eu nem me preocupava em fotografar a pessoa, eu servia, (eu ia...) mas quando vinha com destrato eu ficava mudo, eu era gago, eu fazia qualquer coisa para não dar atenção à pessoa. Mas como a relação e o fotógrafo e quem o contratava não era... vamos dizer assim, e também o fotógrafo não tinha status, não tinha, por exemplo em Itabuna meu irmão trabalhava como contínuo de um banco ganhava menos que eu ganhava com a fotografia, mas ele tinha status. E faltava a namorada

CLAUDIA AD LIMA: E quando começa a ter?

ADENOR GONDIM: Pera aí. E isso é só, e eu no meu canto no lambe-lambe com acesso a uma namorada, mas era mais dificultado. Até um momento que a cidade exigia muito. Por exemplo Itabuna era uma cidade em que se ganhava um salário mínimo e gastava dois na aparência. Eu de certa forma, houve uma fantasia, em relação, a querer ser o que não era e isso me levou a ser uma decepção amorosa porque eu era filho do fazendeiro, eu era agricultor, eu não era porra de nada e quando isso veio as caras eu passei uma grande vergonha e perde um namoro em qual eu estava me ligando na pessoa, daí em diante isso foi um norte na minha vida eu disse eu vou ser Adenor em qualquer circunstância goste ou não goste e acabou.

CLAUDIA AD LIMA: Mas é a partir daí que você toma o rumo da fotografia?

ADENOR GONDIM: Os dois, aí eu disse fotografia não vai me interessar mais como sobrevivência eu fui para salvador, fiz biologia e conclui o curso, mas neste meio tempo eu continuei fotografando foi um período onde eu saí da fotografia tradicional do batizado, da batida de carro, do casamento, do 3x4, eu saí pra que? Com o último ano que eu estava em Itabuna eu pegava a bicicleta para sair para a periferia para fotografar a miséria, a paisagem, o que eu achava bonito, era uma busca de uma fotografia diferenciada e quando eu vim para salvador eu fiquei sem fotografar de 72 a 73 e em 74 eu consegui uma câmera prática uma, alemã prática super tl que além de 135 se ela tivesse um diafragma de 400 não dava foco, ela tinha um defeito,

eu não tinha como comprar outra e não foi por causa disso que parei de fotografar eu sai, fotografei andava essa cidade toda , sai daqui até parapi, de parapi voltava para aqui ia para itapuaia isso sem ninguém me incomodar nem nada, fotografava tudo que eu achava interessante nesse caminho como o relevo, as pessoas, as paisagens de grafismo e de movimento da luz então foi assim foi o período mais produtivo, mais enriquecedor porque era um período de descobrimento, o que é que eu vou botar nesse retangulinho?

CLAUDIA AD LIMA: Por que você disse que era o momento mais enriquecedor?

ADENOR GONDIM: Porque foi um período de descobrimento das coisas era o encontro das situações

CLAUDIA AD LIMA: por que antes você não era livre para fazer estas descobertas?

ADENOR GONDIM: quer dizer eu saí algumas vezes em Itabuna em busca do que eu sabia, já assim no final mudando para Salvador eu comecei a sair e isso deu influência da revista realidade que neste período -----, a fotografia saiu de uma linguagem jornalística, de uma manchete para uma linguagem mais sofisticada em realidade e quando eu saía para fazer isso eu saía pelo prazer porque eu sabia que aquilo não era comercial, eu não estava fazendo um trabalho sobre encomenda, eu não sabia que eu poderia oferecer para uma agência ou para uma empresa , não eu fazia pelo prazer de fazer e isso ficou até hoje, entendeu?, na maioria das vezes que as pessoas me viam nas rua ou em algum lugar fotografando era pauta minha, ou seja eu tinha um vínculo com o estado, tinha um salário não era o suficiente, mas eu fazia ‘n’ trabalhos que não tinha absolutamente nada a ver para me permitir de repente ser \_\_\_\_\_, eu vou para tal lugar.

CLAUDIA AD LIMA: Essa sua relação, experiência com a fotografia se deu inicialmente sinteticamente com uma relação comercial do cliente fotógrafo e em busca de um resultado mais real mais aproximado com o nível de sobrevivência.

ADENOR GONDIM: Não, era especificamente como aqui decalar você quer um retrato 3x4 está aqui meia dúzia, por exemplo era usual em Rui Barbosa uma pessoal ou uma família, ir lá no fax eu quero uma dúzia de postais, era uma profissão, era um fuzileiro, era um sapateiro, era o fotógrafo, era um dentista, não era meio de expressão , primeiro foi luz natural depois veio ampliador, depois mudou a câmera, quer dizer, houve um acompanhamento, mas um acompanhamento formal da fotografia de serviço, ou seja, do fotógrafo facial que numa cidade ele fotografa o católico, o batista, o candomblezeiro, contratou ele vai lá e faz, então era sob contrato, quando eu vim pra Salvador ainda em Itabuna eu comecei a ver uma outra coisa que eu não sabia o que era na fotografia que era o prazer de encontrar, o prazer do encontro, o prazer de ver uma coisa diferenciada, ou uma coisa que está no dia-a-dia de todo mundo e ninguém vê entendeu.

CLAUDIA AD LIMA: Então o que seria essa essência na fotografia a essência da fotografia nessa sua fase de descoberta?

ADENOR GONDIM: Era o prazer, era o encontro, isso era um encontro, isso não tinha uma função a não ser prazerosa e outra além de prazerosa uma coisa que buliu muito com a minha visão de fotografia foi o seguinte na minha casa em Rui Barbosa passava mais de 200 caminhões de pau de arara com candangos indo pra Brasília passava lá tirava a carteira com o celular quem fazia as fotos era eu e meu irmão com 6 ou 7 anos e aí o que acontece quando nós saímos de Rui Barbosa nós deixávamos na câmera escura duas caixas uma de fotografia que não foram buscar, sobra ou coisa assim e a outra de negativos, mas vamos lá não tinha nenhuma importância para a gente ou seja você chegava tirava meia dúzia de postais se em um mês você não pedia mais, jogava fora, não tinham a noção da importância de que por exemplo naquelas duas caixas tinha a história de 15 anos da cidade, por exemplo quando começou a aparecer o tubinho, as moças iam lá em casa para chamar meu pai para ir a um determinado local onde tinha umas

pedras bonitas que era para fazer a foto delas com o vestido de tubinho, sempre que tinha alguma coisa diferente, um penteado diferente mas isso assim, não tinha diferença de fazer um retrato para fazer isso aí.

CLAUDIA AD LIMA: o ponto que eu quero nesse nosso dialogo aqui é justamente esse, vamos esquecer um pouco então o Adenor Gondim relacionado com esse comércio vamos dizer assim enquanto um profissional, e agora ele enquanto um artista nesse encontro de si mesmo com a fotografia.

**(A partir daqui áudio 69)**

ADENOR GONDIM: sim, aí tem duas coisas, o que é que motivou esse trauma de ter deixado a memória lá em Ruy Barbosa e quando eu cheguei em Salvador eu fui a delegacia do ministério de trabalho para ver se ainda existia as fichas e que eu tinha vontade de refotografar se me autorizassem fazer uma exposição em Brasília e quem se identificasse era dono da foto, só que quando eu cheguei ela disse olha de cinco em cinco anos nós jogamos fora, daí em diante ficou duas coisas pau a pau o encontro e o outro encontro, são dois encontros, o encontro com a realidade por exemplo meu tenho fotos no meu arquivo de ----- com ----- eu andei em comício fotografando eu fotografei a vitória todinha antes da transformação então o documento pra mim passou a ser tão importante, alias ele passa pelos dois caminho o documento, agora nesse caminho aí floresce uma foto diferente, eu não vou em busca da melhor foto em vou em busca do encontro, fatalmente no encontro pode florescer uma grande imagem ou não, mas eu não vou, não vou e eu tenho um momento que é fundamental para mim, pra um fotografo, para qualquer pessoa e pra qualquer coisa você ia fazer uma pergunta depois eu falo isso que é ligado a boa morte, você ia fazer uma pergunta

CLAUDIA AD LIMA: Não, não pode finalizar. Esse momento que fundamental para você

ADENOR GONDIM: É uma coisa, você está aqui agora você traz toda uma história de uma menina que entrou na história, que fez o colegial, foi para a Europa, fez curso e etc., então tem toda uma estrutura na qual você pode abordar, você tem como pre conceder ou pre conceituar algo que você vai fazer, no bom sentido, não é? todo mundo tem isso, me pediram para fazer uma foto \_\_\_\_\_ para fazer um cartaz num domingo como tal o dia é hoje lindo e tal eu saio daqui e vou para Cachoeira, deixo a família podia estar na praia coisa e tal, eu tô lá, cheguei lá encontro um bando de velhas coroca, fuxiquenta, kikiki, cacaca e tal ai eu olhei, fiquei olhando assim ai depois eu disse poxa! perdi meu domingo vim aqui para fazer uma foto esse pessoal, desliguei disse “ô já perdi \_\_\_\_\_. Sentei no sofá e fiquei aqui ó, aqui tá a porta do quarto, a porta da saída, a sala e duas senhoras se arrumando, quando parei para olhar eu como se eu tivesse limpado a tela comecei a olhar, peguei a câmera preto e branco \_\_\_\_\_, comecei a fotografar, elas se arrumando com torso na cabeça, não sei porque parecia como se fosse o norte da África porque eu também não sei e eu comecei a ver coisas que eu não via, primeiro em Cachoeira de um modo geral é muito úmido então se você pinta uma parede de amarelo ou de azul com o tempo aquilo vai decompondo e estava a decomposição do azul no fundo e estava uma santa que elas fizeram um lixosinho e levantei e comecei a fotografar, esqueci do cartaz esqueci de tudo e fiquei feliz porque antes eu estava ne e daqui a pouco uma velhinha chega assim “ó meu filho a gente vai agora lá pra casinha para tirar a foto do cartaz”, entramos oito pessoas no Chevette, você conhece a casa da Boa Morte pois é do lado da igreja da Ajuda? tem a casinha ali. Edite chegou era uma das mais velha abriu a porta, botou uma cadeira no meio fulano aqui fulano aqui, faça sua foto. Por mais que por mais que eu quisesse fazer naquele momento eu não tinha nenhuma experiência de convivência para que eu pudesse fotografar com conhecimento de causa, com proximidade ela que foi que me disse ‘faça sua foto’ e o mais interessante foi depois.....

CLAUDIA AD LIMA: Ela conduziu, roteirizou e você aceitou.

ADENOR GONDIM: Pois é aceitei e inclusive até uma luz que estava entrando por trás que ia atrapalhar um pouco a condição, ela disse ‘no ampliador \_\_\_\_\_ vou fazer do jeito que tá aí porque se mudar aí acabou.

CLAUDIA AD LIMA: Então você acredita que essa imagem é sua ou é dela.

ADENOR GONDIM: Veja bem eu acho que é dividido, evidentemente que ela, eu acho que a prioridade foi dela agora tem uma outra...

CLAUDIA AD LIMA: Ela visualizou essa imagem, ela pré-concebeu.

ADENOR GONDIM: Ela simplesmente pegou a cadeira, fulano aqui, beltrano aqui, faça a foto e eu fiz a foto. De certa forma a direção de artes foi dela (risos) nesse mesmo lugar anos depois aconteceu uma coisa fantástica eu estava fazendo ...

CLAUDIA AD LIMA: Quem era à que conduziu?

ADENOR GONDIM: Edite que entrou na irmandade da boa morte para \_\_\_\_\_ e não era de candomblé, mas todo mundo aceitava e era um delírio, quando ela chegava em casa, era bem velinha, ela chegava cantando e dançando

CLAUDIA AD LIMA: Mas ela não era presidente ou diretora não?

ADENOR GONDIM: Nesse caso ela era dona da festa era quem estava com o bastão, ela era procuradora geral aí veja só nesse, aí ficou como o lugar da foto do cartaz do grupo e tal. Um ano depois ou dois eu estou na mesa que você, com a mesa no meio, no centro aqui, eu estou aqui \_\_\_\_\_ com janela aberta, entra Dona Dalva e dá um abraço em Dona Estelita porque ela é \_\_\_\_\_, era em uma coisa deslumbrante a beleza da luz preto e branco dos gestos, de tudo, aquilo era para a foto monumental aí se perdia aí eu peguei, senhora Dal eu não tenho nenhuma intimidade com a senhora, filha, neta, sobrinho você me faz um favor? “Que é menino?” você entra de novo e cumprimenta Dona Estelita? Ela disse: Porque não? Saiu dançando, foi lá fora e veio solenemente e deu um abraço em dona Estelita, o céu baixou nas duas. Eu parei, fiquei na minha, olhei, olhei em volta e tal, cobriram as duas ficou mais bonito ainda, cobriram as duas com um lençol teve uma certa cerimonia ali e quando terminou Dona Estelita pegou a saia fez uma rola deste tamanho e saiu com Dona Edite. (risos) eu olhei, aí veja só o que acontece quando foi de noite eu estava sentado com boa parte da que estavam lá na hora, aí olhou assim “está aprendendo né”, aí eu disse o que? “Hoje de manhã você leu não leu? aqui tinha uma coisa e aqui tinha outra né”, aí eu disse: não sei. “Você sabia que você podia se você quisesse você podia fazer a foto? mas eu não queria que você fizesse, e isso ficou bem claro na hora que você parou a máquina deixou ali, tal tal tal”. É momentos onde o que é fundamental é o privilégio de você está vivendo aquele momento e como eu não sou repórter fotográfico que ele tem a obrigação de levar ou ele muitas vezes não respeita determinadas coisas, entendeu? Eu não fiz várias situações parecidas eu preferi vivenciar do que fotografar, se eu fosse fotografar eu não era parte daquilo, eu estava distanciado, se eu fosse fotografar eu poderia estar quebrando o clima, quando me é dada a permissão e eu me sinto à vontade aí a fotografia é saída de aí que usei flash, pinte o set, mas pela autorização que foi dada e pela maneira que foi o trabalho, não houve interferência, como eu não sentia a reação do público, o dono tinha dado autorização e era a autoridade nesse sentido, então eu precisava daquelas imagens e eu fiz com consentimento mas não que eu invadi, não que eu invadi.

CLAUDIA AD LIMA: Quando você se coloca nesse momento ou nesses momentos específicos no caso aí especificamente da Boa Morte naquele momento, você tem e busca ângulos perceptivos para identificar exatamente aquele momento ou a luz, você está num determinado posição em que a sua percepção pode estar mais a florada ou menos a florada. Há alguma coisa que você acha que essa sua percepção é mais a florada ou não?

ADENOR GONDIM: Tem uma coisa na base disso daí. Tem um fotografo técnico que é o cara que faz perfeitamente uma fotografia de uma ponte, de uma pessoa nos mínimos detalhes, a técnica dele é perfeita, tem o fotografo que tem técnica e tem sensibilidade e ele faz a fusão ora é uma coisa, ora outra, ora é uma fusão e tem aquele que é a ventania que está se lixando para

uma série de coisas e de procedimentos, entendeu? em função da emoção de fotografar da emoção de estar vivendo aquele momento da emoção do encontro com o que ele não procurava entendeu? Eu estou mais para esse bando de cá, onde a técnica ela entra, ela não é a prioridade se eu fosse levar uma consideração todo um comportamento técnico eu perco, entendeu? Então eu tenho que ir na aventura, eu sou um bom aventureiro, eu sou nuvens e trabalho com nuvens, por exemplo, fotografo hoje em termos de mercado de trabalho, em termos de sobrevivência não tem, eu nunca tive certeza de final do mês, eu disse “é eu trabalho com nuvem tem hora que tem muita nuvem no céu tem hora que não tem”. Você olha as vezes é um trabalho que leva dois meses sem fazer, mas é aquele trabalho com pessoa e tal então vou fazer muita coisa que não te agrada que não é do teu perfil para que você possa dizer “não agora eu vou ali \_\_\_\_\_, eu vou ali em Juazeiro, eu vou ali em Monte Santo, eu vou ali em outro lugar .

CLAUDIA AD LIMA: Numa das falas que eu já li várias coisas que você escreve que você fala é você diz que a “As fotografias são pedaços de nós mesmos” explica para a gente um pouco da sua interpretação.

ADENOR GONDIM: É uma coisa de retalie é como se você vesse fragmentado e cada encontro desse é um pedacinho que você vai compondo e quando vai terminar eu acho que não tem fim, não tem fim.

CLAUDIA AD LIMA: Então o que você fotografa é você?

ADENOR GONDIM: É parte de mim que está lá fora que eu me identifico é como se eu tivesse em Paris, ou na África ou em qualquer lugar e alguém falou “como é meu rei” Entendeu, é um pedaço de mim, porque automaticamente, fui para fazer um trabalho numa empresa aqui em Aracaju, cheguei falei com a jornalista que eu estava, “vai e tal”, daqui a pouco, uma palavra que ela, eu disse: tu é de onde? Ela falou: sou de Salvador. Ela tinha trabalhado \_\_\_\_\_ em Castro Alves ela não reconheceu, eu não reconheci, mas uma palavra que ela falou estava identificado com maior, então veja só, essa coisa é um encontro com esse pedaço que está faltando e é infinito, eu posso encontra aqui, no Canadá, na França, no Chorrochó, em qualquer lugar.

CLAUDIA AD LIMA: Então nestes fragmentos que você interpreta a fotografia como esses fragmentos que estão aí perdidos, veja se é isso mesmo ou é o contrário, e que vamos fazendo esse mosaico nosso e é por isso que de repente se fotografa tanto por exemplo você tem milhões de imagens você para fazer uma imagem de Salvador você faz trilhões como qualquer outro fotografo na maioria de suas vezes e toda humanidade tem feito um pouco disso, fotografar demasiadamente, mas seria nessa interpretação sua? É que lentamente a partir de imagens que nós vamos fazendo mais e mais nós vamos encontrar aquela imagem que é o complemento.

ADENOR GONDIM: Ô mas esse conceito que eu estou colocando não se aplica a tudo que se faz, a momentos, por exemplo, eu saio aqui agora e quero pegar uma determinada rua no comércio para fotografar porque sei que aquela rua vai desaparecer, por exemplo as barracas de festivais Salvador. Eu participei de um movimento de preservação e ai eu tive a felicidade de fotografar despregadamente as barracas de festivais. O que tinha ali? Primeiro, estou preservando um conteúdo cultural que era manifestação cultural das pessoas, por exemplo, barraca de São Cosme e Damião, barraca de sultão das matas, sereia do mar, estrelas do mar, ali vinha todo um conteúdo cultural no qual eu tinha o prazer de está fotografando aquilo, só que isso tinha duas funções, uma o prazer e outra isso vai acabar, eu tinha plena convicção disso, a mesma coisa isso aí acabou por decreto, mas por exemplo, em Bom Jesus da Lapa quando fui a primeira vez tinha em torno de 40 cenários de fotografias, você chegava escolhia um, tirava foto com Bom Jesus ,botava chapéu, botava cabelo preto, botava bigode, se enfeitava, tinha o bodinho, carneirinho, tinha moto, e por ai lá vai, acabou! Fui em Bom Jesus da Lapa há dois anos e só tinha um. Eu disse: rapaz o que está acontecendo? E ele disse: ó, todo mundo tem celular. O fotógrafo era proibido de entrar na área da esplanada, não podia entrar no altar e então ficava de fora, e ai o romeiro com o celular e já faz o serf com o Bom Jesus e pronto, e

outra coisa, qualquer um pegava uma câmera peba, fazia a foto do romeiro, mandava imprimir ali e atravessava. Então não justificava ter aquela infraestrutura...

CLÁUDIA AD LIMA: e essa tecnologia vai modificar essa coisa...

ADENOR GONDIM: tem a questão das memórias que é fundamental e também prazerosa mesmo você sabendo que vai desaparecer...diga

CLÁUDIA AD LIMA: e você é responsável por isso, por essa preservação? Você se sente responsável?

ADENOR GONDIM: Veja só, eu trabalhei nesse sentido auxiliando uma pessoa que é o Dimítrio, ele fez, por exemplo, concurso de samba de roda ao vivo na barraca para tirar as discotecas que estavam dando \_\_\_\_\_, seria para \_\_\_\_\_ as discotecas. Ele fez concurso para a barraca com menos propaganda, que era propaganda de Coca Cola, de outras bebidas, de poupança e coisa e tal e houve uma movimentação no sentido de preservar, só que no decreto começou com Lídice e terminou com Imbassahy, e acabou. Hoje são umas barracas tubulares, feias, horróssas, a lona com marca da Skol ou da Schin. Por exemplo, Tinha dois tipos, era barraca de comida e tinha um bar onde vendia bebida. A barraca de comida tinha uma mesa no centro, o teto era cheio de papéis de coisas de candomblés, tanto jarro na mesa com \_\_\_\_\_ e as costinhas de.....era uma coisa linda, acabou. Era uma coisa para se tombar, eu tentei, deixa eu te explicar. Fui na escola de Belas artes, falei com o diretor, mostrei umas duas ou três páginas de viagens, ele olhou assim, olhou porque eu achava que pelo fato de ter a cultura primitiva ali a escola poderia interpretar aquilo, fazer um estudo, \_\_\_\_\_ reais da tela, “quem gosta disso é turista”. Ai no ato eu tirei, ai a pessoa que estava com ele falou: rapaz, você entendeu o que o cara falou ai? Ai quando eu estava saindo mandou me chamar e eu não quis conversa. Fui na escola de arquitetura com um cara que hoje é meu amigo no Facebook \_\_\_\_\_, ele serve no departamento, gosta de fotografia e tal, falei: está tendo um seminário ai vamos reunir o pessoal para notificar a barraca e reservar o layout dela, a participação do povo. “ah não, a universidade não se mete com isso não”.

CLÁUDIA AD LIMA: Mas, veja a minha pergunta, você se sente então responsável ao registrar com sua imagem a manutenção, a preservação da memória daquele grupo, daquelas barracas, daquele momento. É isso que você faz com sua foto? A preservar até uma estética que é do seu gosto, do seu prazer?

ADENOR GONDIM: nós estamos passando por um processo onde por exemplo, eu passo o dia todo aqui sentado, não era assim, era andando na rua, era, na infância o mundo era meu, corria, tomava banho, montava em cavalo etc e tal, então está tendo uma regressão do uso do corpo, a memória está acabando, eu acho que vai chegar um momento de exaustão de tudo, vai ter uma volta ao passado e para essa volta ao passado tem que ter uma referencias, não é que vai ter que fazer coisas do passado, mas se inspirar no passado para fazer um novo presente.

CLÁUDIA AD LIMA: essa mameoria que você faz até mexendo as mãos é tátil ou sensorial? Porque se não fosse sensorial quando você faz isso mexendo até as pontas dos dedos, os sensores, o olhar, a visão, audição e tudo. E o digital não é memória? A gente não está digitalizando?

ADENOR GONDIM: sim, veja só, é um processo diferente. Por exemplo, quando eu usava o analógico, o que acontecia, eu levava 4 a 5 meses juntando dinheiro para comprar 2,3 latas de filme para rebobinar para ir para Bom Jesus da Lapa, isso eu comprava preto e branco e cor. Eu ia para lá e gastava esses filmes, mas, por exemplo, se eu achasse uma \_\_\_\_\_ eu seria capaz de fazer a mesma foto por 36 vezes. É como se aquilo ali tivesse \_\_\_\_\_ mudando, eu fazia. Quando havia esse encontro especial eu gastava um filme ou dois, eu nunca economizei em filmes. Agora por exemplo, depois eu voltava revelava os filmes em preto e branco e coloca ali e os cor colocava na geladeira até em dezembro com o 13º salário e tal, o volume de trabalho, ai eu levava para o laboratório para revelar, ou seja, eu não conhecia esse material porque quando revelava era 40 filmes, a única coisa era cortando e botando moldura, cortando e botando moldura, como é que eu podia fazer a leitura disso? Uma ou outra especial

que eu me lembrava lá de \_\_\_\_\_, mas muita coisa eu não via e agora que eu estou começando a ver, 30, 40 ou 20 anos depois. Agora veja só, essa sua pergunta foi.....

CLÁUDIA AD LIMA: Essa sua responsabilidade sobre esses...?

ADENOR GONDIM: Tem uma coisa fundamental nisso, a gente vai conversando e vai vendo. Um dia de manhã, eu numa solenidade em um terreno baldio em Rui Barbosa, que solenidade foi essa? Foi colocação dentro de um vidro de cartas, recortes de jornais, fotografias, enterrou e cobria, foi a pedra fundamental da Igreja Batista de Rui Barbosa. Eu tomei aquilo como, não naquele tempo, mas depois eu achei o seguinte, que eu tinha que fazer minha pedra fundamental, quando ela vai ser vista, quando ela vai ser vivida, não estou preocupado, mas eu quero por exemplo que amanhã ou depois, o maior desejo seria esse, não é de ganhar dinheiro, não é de \_\_\_\_\_, é de que isso dissesse pelo menos isso: olha, no tempo desse cara o mundo era assim, ele viu o mundo dessa forma.

CLÁUDIA AD. LIMA: isso você faz a partir de suas imagens, dos seus registros?

ADENOR GONDIM: Exatamente, só registro. Eu não sou fotógrafo da miséria, não sou fotógrafo da paisagem, eu sou fotógrafo da paisagem humana, do homem, das coisas em torno do homem. Eu não sei, o fato de eu ter trabalhado uns dez anos com 3x4, minhas fotos, por mais que eu queira desviar a leitura ela passa pelo 3x4, se você olhar passa por um retrato.

CLÁUDIA: Isso passa, vamos dizer assim, a você elaborar desse humano baiano, desse universo baiano, inclusive em alguns momentos você disse até que você não ultrapassa o território da Bahia, é isso?

ADENOR GONDIM: Estou começando a atravessar. Primeiro foi Juazeiro do Norte, depois fui São Francisco de Canidé, mas eu acho que a Bahia tem \_\_\_\_\_, o problema é o seguinte, eu não tenho projeto. Eu faço minhas coisas, eu mesmo banco minha coisa, faço tudo. Agora mesmo fizemos um projeto para entrar no edital para exatamente fazer uma curta exposição sobre barracas da festa de largo, convidando os barraqueiros, fazendo documentação, galeria dos antigos barraqueiros que não estão mais aqui, a convocação dos pintores de barracas para eles pintarem antes da exposição os painéis, mas infelizmente houve erro na elaboração, documentação aí o projeto não ficou habilitado a primeira etapa, aí ficou de fora, só no próximo ano.

CLÁUDIA: aí você está conseguindo expandir esse universo desse olhar \_\_\_\_\_?

ADENOR GONDIM: Agora está acontecendo uma coisa, é o seguinte: você faz coisas que você não imagina o que é. Quando agora eu me aposentei, eu disse: porra. Primeiro eu tiro ponto, meu ponto era o teatro, ou seja, eu girava em torno minha casa e o teatro. Mesmo no teatro eu era o senhor do meu tempo, se eu quisesse sumir uma semana, nem satisfação eu dava e ninguém reclamava e nem nada, mas era um ponto, eu tinha obrigação ali. No momento em que acabou a empresa e encerrou o contrato, eu não ia ficar trabalhando de graça, eu me afastei, confesso que me perdi com tanta coisa, aí me vem em mente o seguinte: olha, agora é a vez de parar do ponto de vista teórico, do ponto de vista prático, dos fotógrafos, dos ensaios, vê tudo isso e fazer um estudo, o quê que eu fiz? Queria entender o que eu fiz porque se entra em uma coisa que eu sou fotógrafo de rua, fotógrafo disso e daquilo, eu já passei por todos sem, vamos dizer assim, se me sentir o próprio, no estúdio já fiz fotógrafo de desfile tão bem, o aventureiro, o viajante está aí. Agora o que acontece hoje...A semana passada o \_\_\_\_\_ me convidou para ir ao \_\_\_\_\_ para dar um depoimento na outra série dele, aí e eu fui. É um cara maravilhoso, é um cara que...eu conheço duas pessoas que valem a pena ter como amigo, é Maria Lúcia Montes, não sei se você conhece, pesquisa na internet depois para você ver, ela o tempo todo na cama, tem problema com adenite, ainda conseguia, aí depois zerou, ela mora em Santos hoje, tem aquela motozinha e tal, mas é uma culta intelectual, e é o tempo todo sentada.

CLÁUDIA: ela é de qual área?

ADENOR GONDIM: é da área de ciências humanas, antropóloga, socióloga. O outro é esse cara \_\_\_\_\_ que infelizmente ele teve problema de saúde que levou a ....., mas o trabalho dele é maravilhoso. Eu fui, quando eu voltei fiquei olhando assim, esse povo tá aí, fiquei dois dias

aqui me intoxicando dele e de Valter Carvalho. Depois eu fui para o outro de Eduardo Coutinho, ai fiquei morrendo de rir, feliz, ai você pergunta: por quê? Em 80 eu fotografei o foto Forte Santo Antônio além do Carmo que era uma prisão que tinha \_\_\_\_\_ e ficou o resto lá. Eu entrei sem condições técnicas nenhuma, fotografei a porra toda, fiz a exposição em 80 que foi Extremus, que era de um lado ponto de corimbau, era uma vila, hoje não tem nada a ver, ali só tinha uma igreja de madeira derrubada e umas casas de palha e uma vendinha perto do farol, portal do farol acho que tem um rio, coisa assim, fui e fiz a exposição no Rom, uma placa era dedicada a essa liberdade, a essa carência de coisas para sobreviver, com outra que era o resto da sociedade. Esse material está ai. Depois fiquei: porra, eu não vou ficar preocupado em fazer exposição porque dá um trabalho da zorra, não dar rendimento, eu vou começar produzir documentário da parte desse material, dai me lembrei, quando faço \_\_\_\_\_ um documentariozinho. Eduardo Coutinho sai sem programação nenhuma e sai se batendo nas pessoas. Eu sai daqui e fui para Juazeiro fotografar Alimentadores de Alma, numa mão eu estava levando uma \_\_\_\_\_ 3D pesadona e na outra uma filmadora, e fui para o cemitério fotografar e filmar com as duas, quando terminou isso ai, eu sai com um amigo e nós fomos conhecer duas comunidades no município de Monte Santo, era uma onde era descendente da \_\_\_\_\_ e tinha outra que era de \_\_\_\_\_. Conseguimos reunir umas seis pessoas para conversar, no meio da conversa dessa, uma senhora lá com uns 90 anos, ela percebeu que a gente estava interessado em ouvir as músicas de trabalho, tinha um velho lá que era meio repentista e tal, quando ela viu a coisa, ele tava ligado em um pouco de poesia, ela fez: ó quando eu era bem novinha que eu fui para a escola pela primeira vez a professora me deu um poema para decorar, eu posso declamar esse poema? Menina foi uma das coisas mais lindas, ela declama, quase 80 anos depois, ela declama um poema no fim da vida, acabou (risos). O bate papo com eles eu vi o seguinte, o que a gente tinha feito não tinha, não deixava nada a desejar em termo de método, em termo de conteúdo tinha o de Coutinho, ele encontrou uns personagens fantásticos numa viagem ao sertão, foi batendo assim, como também no edifício Máster, se não me engano, o método é aquele, e tanto é que o seguinte, você já viu Alimentadores de Almas?

CLÁUDIA: sim, sim vi.

ADENOR GONDIM: aquele dali foi uma coisa acidental, eu digo: bom, já que eu to com essa zorra aqui deixa eu usar. Bota a câmera em cima de uma mulher, ela dá um depoimento, depois a outra dá o depoimento, a minha câmera no setor lá e ela contou a história todinha. e eu cheguei para o amigo e disse: ó faz o seguinte, tira a minha voz e deixa o depoimento de cada uma então. O cara não entendeu zorra de nada do assunto, depois me chamou e disse: tá pronto. Ele fez uma coisa magistral que foi, além de tirar, fez um pingue-pongue entre o depoimento de uma e outra e ia completando. Então eu vejo assim, por exemplo, hoje eu tô com uma coisa, ai vem a questão da cidade. Dentro de uma construção tem operário ali que trabalham com mármore, ferro, grade, e tal. A prefeitura queria tirar eles e transformar aquilo em ateliê de artista ai surgiu todo um movimento, nesse movimento eu me envolvi também e eu tinha vontade de fotografar o universo de cada um. Quando foi a semana passada tive lá para saber quando ia ter reunião que eu queria voltar a participar e tal, aí um falou assim: ah a gente está precisando até de uma ficha de cada um individual e coisa e tal, o pessoal de uma associação ai está dando apoio a eles. Ai fui rapidamente para a reunião, o que eu imaginava fazer, os caras também tinham interesse, mas não tinham condições de fazer que era trançar o perfil cultural de cada personagem. Ai eu to vendo o seguinte, uma das coisas que vai acontecer agora é que a fotografia não vai \_\_\_\_\_ ela vai ser parte, vai ter que dividir, agora eu quero assim, no dividir o vídeo seja o suporte para a foto porque a linguagem do vídeo é diferente. Você ver que, por exemplo, nesse Alimentadores de Alma a fotografia é utilizada direto, e ela compõe, quando não tem depoimento ela ta ali entrando para dar um pouco de movimento, então eu queria me familiarizar com a possibilidade de trabalhar com fotografia no primeiro plano e no segundo plano o vídeo como suporte.



CLÁUDIA AD. LIMA: Certo. Voltando até a uma questão que me interessa bastante que é sua forma de vê e construir a cidade. Você a todo o tempo está voltando a fotografia enquanto memória, enquanto registro e resgate dessas culturas, dessas intervenções. Você acha que a fotografia tem essa responsabilidade de fazer essa intervenção? E o fotógrafo tem essa relação, pelo menos você enquanto fotógrafo, dessa sua relação com o social, dessa sua responsabilidade com as questões sejam elas políticas, sociais, ideológicas?

ADENOR GONDIM: Eu acho que a fotografia não é nada, a gente que vai dar vida a ela, vai dar caminho. Eu posso não fotografar, mas pegar o trabalho de alguém e dá um caminho que ele não imagina, não estava previsto ou que ele não teve coragem de dar esse encaminhamento. Então, a fotografia é um elemento que depende de quem está lidando com ela, do pensamento dessa pessoa e das ações dessa pessoa. Agora eu tenho um fator limitante que é o seguinte: eu admiro determinados fotógrafos que entregou de corpo e alma a fotografia, a uma causa \_\_\_\_\_. Tem problema de modo geral, não só artista, mas em determinadas profissões a questão da ausência. Como equilibra essa ausência você tendo um filho, eu tendo uma mulher. Por exemplo, você, você que está fazendo mestrado e coisa e tal. Você pode num determinado momento sentir a necessidade de ausência de um ano por conta de um sonho ou de uma coisa, como é trabalhar isso? Atrapalha pra caramba porque muitas vezes você até tá, mas não está na plenitude

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas sou fotografa? Você é fotógrafo?

ADENOR GONDIM: Pois é, o que acontece, muita coisa está incompleta pelo sentimento de culpa da ausência, isso é um problema seríssimo para policial, para estudioso, para fotógrafo, para todo mundo que trabalha, que tem ventania, que tem a ver com o que faz, que tem alma quando faz, é complicado, é complicado a questão da sobrevivência, são verdadeiros heróis.

CLÁUDIA AD. LIMA: Esse engajamento depende muito do que você faz no dia a dia;

ADENOR GONDIM: Exatamente.

CLÁUDIA AD. LIMA: voltando até a Salvador. Quando você era pequeno, em uma das entrevistas você fala, acho que é no seu livro \_\_\_\_\_ e você disse que Salvador lembra ao cheiro de maçã. Descreva Salvador para mim.

ADENOR GONDIM: tem três coisas e uma belíssima. Salvador, o ônibus quando chegava de Rui Barbosa, ele parava em frente ao mercado modelo antigo. Dali saía andando até o plano inclinado para subir para pegar o ônibus na Praça da Sé, ao invés de pegar o elevador Lacerda ia pelo plano inclinado. Então imagina um menino de 6 anos vendo uma zorra daquela, vendo o bicho subindo e tal em um lugar totalmente diferente e quando pega esse bonde na Praça da Sé, o trecho da Praça da Sé até a Praça Castro Alves era um delírio de Neon amarelo, laranja, vermelho, branco, era um delírio aquilo ali, os anúncios de uma loja, o nome da loja era tudo feito de neon. Era uma coisa assim maravilhosa.

CLÁUDIA AD. LIMA: essas cores, essas formas de bonde...

ADENOR GONDIM: até o Garcia que era onde ficava a casa do meu tio. Então todo esse trajeto, na Carlos Gomes também era cheio de neon. Parecia uma coisa fantástica, isso era uma coisa.

CLÁUDIA AD. LIMA: então isso te marcou.

ADENOR GONDIM: marcou. Tem outra coisa do meio aí que você pede, uma terceira coisa.

CLÁUDIA AD. LIMA: O cheiro das maçãs.

ADENOR GONDIM: sim. A gente em Rui Barbosa, menino nunca teve o que fazer ficava esperando o ônibus chegar por dois motivos: a poeira de argila ficava no ônibus e a gente escrevia nome e tal e quando abria o ônibus todo mundo que vinha de Salvador levava maçã e quando abriu era um cheiro delicioso, cheiro esse que se perdeu no tempo, hoje não se vê, não pega uma maçã cheirosa.

CLÁUDIA AD. LIMA: até hoje só gosto de maçã argentina por causa do cheiro, quando alguém estava doente na família, eu era de família bem pobre, aí minha mãe, quem adoecia, ela vinha

da rua e ganhava maçã argentina que ela comprava na rua da cidade do centro de Recife ou uva Isabel bem gostosa, pretinha, doce. Esse cheiro que me vem da infância também.

ADENOR GONDIM: pois é, e tinha um papel roxo, ela vinha toda enrolada, era uma delícia, sumiu do mercado.

CLÁUDIA AD. LIMA: \_\_\_\_\_ essa duas formas sensitivas, sensíveis, a luminosidades dos neons, a forma dos bondes e o cheiro das maçãs. Então você é um fotógrafo sensitivo, sensível?

ADENOR GONDIM: e uma coisa poética que a gente não entendia, a gente queria conhecer o mar, mas não tinha oportunidade. Um dia meu pai levou uma garrafa cheia de areia e outra cheia de água, chegou numa bacia jogou areia e depois botou água e era a praia (risos) e a gente viajou, botava o dedo na água e experimentava, “ai pai é salgada” (risos). Ai ele movimentava com \_\_\_\_\_ na água e dizia: ó a onda.

CLÁUDIA AD. LIMA: que idade você chegou em Salvador?

ADENOR GONDIM: a primeira vez cheguei aqui com 6, 7 anos.

CLÁUDIA AD. LIMA: ah então veio com 6, 7 anos, essas lembranças é dessa idade e que elas ficaram e você procurou ao fazer o registro, pegar a câmera trazer isso dessa Salvador, já que você trabalha tanto com essa coisa da memória, do resgate dessa imagem que você tem e que era o significado de Salvador, você tem alguma imagem com essa percepção e essa sensibilidade?

ADENOR GONDIM: Com esse objetivo não, mas há dois anos eu fiz um trabalho que era Guia agente espanhola ficando a corpo a impressão e as fotografias. A universidade entrou com dois arquitetos com textos e indicação de roteiro e o escritório de centro \_\_\_\_\_ também entrou \_\_\_\_\_. O lançamento foi fechado, distribuiu dois livros para cada um e acabou. Como é que faz um trabalho desses e não, não..

CLÁUDIA AD. LIMA: Quais é sua imagem aqui?

ADENOR GONDIM: Todas. Está tudo aí. Talvez tenha alguma de PLG

CLÁUDIA AD. LIMA: Todas? Todo seu arquivo está aqui? Eu preciso, será que consigo indo lá na Embaixada?

ADENOR GONDIM: No escritório do Centro antigo, ali na Rua do Solar do Ferrão, tem o lugar do escritório antigo. Se tiver tá lá. Eu imaginava que era um livro em formato maior, era uma coisa que não entendi até hoje.

CLÁUDIA AD. LIMA: vamos voltar a essa imagem de Salvador.

ADENOR GONDIM: Veja só, tem uma coisa que é importante na visão de fotógrafo que deve ser, por exemplo, eu percebo em determinada área ali tem uma fotografia, vou citar dois exemplos práticos: eu to numa caminhada \_\_\_\_\_ com vários grupos de fotógrafos e tal, e de repente vejo um garoto de uns 15 anos, negro com olho de estiletes, com cabelo que só tem uma fitinha crespa São Benedito, um menino bonito para caramba, digo: vou tirar a foto desse garoto. Ai vou faço, não gosto, vou faço, chegou a hora que disse: poxa, não estou conseguindo ver. Porque tem uma coisa, por exemplo, estou te fotografando aqui, a fotografia que eu quero fazer é de como eu vejo você e não como você é não, se eu fazer de como você é, eu digo no ato, “essa daqui é você, eu não consegui”. Quando eu cheguei a conclusão que eu não ia conseguir, que eu era incapaz de fazer aquilo porque tinha tanta interferência na foto que não dava a leveza, não passava a imagem que eu estava vendo no menino. Ai eu fiz uma foto formal que pegava ele, o standard atrás, ele no grupo, depois vou la agradecer a ele e perguntar o nome dele. Quando chego perto que olho, a mão negra segurando no \_\_\_\_\_, o reflexo que tem dois olhos \_\_\_\_\_. A foto não era dele, era \_\_\_\_\_. Outra coisa, eu chego ali no terminal da Praça da Sé me vem duas baianas, cada uma com uma estampa de Santa Bárbara: “ah meu filho não sei o que mais lá..” ai olhei para outro e pisquei o olho, “eu não gosto disso, sou evangélico, isso é coisa do diabo, vá pro inferno”, a outra entendia e ficava séria e rindo ao mesmo tempo. “Mas, moço é uma falta de educação, o senhor está me ofendendo”. “Não quero conversa, isso é coisa do cão, tem policial por aqui”, fiz a maior ameaça e tal, depois kakaka (risos), ela me deu um

tapa: “seu moleque, você tá brincando com coisa séria”. Ai bom, essas duas mulheres dá para fazer uma foto porque tem duas coisas, uma é quando você percebe e faz uma foto e segunda é quando você percebe e cria. Tem o momento de percepção e de criação. Ai o que acontece, eu disse: olha, se eu \_\_\_\_\_ de branca naquele lado da igreja todo amarelo vai ficar bonito. Fui para porta da igreja, botei, tentei, e tentei e tentei. Tchau. Depois pensei: “Pô Adenor você conversa com ela, brinca com ela, provoca a mulher, a mulher vai embora e você não dá um trocado para festa dela e não pergunta de onde ela é?”, ai vou, quando cheguei no fundo da igreja que olhei, a foto tava \_\_\_\_\_, a foto não era dela, era da santa. Ai só fiz duas fotos, eu sai agradeci, disse que sou de Maragogipe e tal. Conclusão, nessa foto tem a Santa Bárbara, a estampa, você tem o crucifixo tipo niquelado, de inox, e você tem o colar de \_\_\_\_\_. Ou seja, numa foto só, além do conteúdo você tem a forma que a foto é realmente bonita.

CLÁUDIA AD. LIMA: Nessas falas que você tem trazido, você tem mostrado a distinção da imagem que você tem mental, que você formula que ela é distinta daquela que você captura. Há uma grande distinção, né isso? me explica melhor isso. O que você tem na mente, mas não consegue transportar ela para sua estrutura que é a fotografia, para sua linguagem que é a fotografia.

ADENOR GONDIM: Você percebe uma coisa, por exemplo, eu tô aqui olho para você não vejo nada, pego a lente e olho, é uma coisa totalmente diferente, surpreendente ou pode ser o contrário o deslumbre do homem e da mulher de repente você coloca a câmera e não é nada.

CLÁUDIA AD LIMA: Então a câmera interfere nesse processo?

ADENOR GONDIM: espera ai, vamos organizar um pouco para a gente...

CLÁUDIA AD. LIMA: Está bem, vamos lá, fale.

ADENOR GONDIM: por exemplo, eu subo a escada da igreja do Passo com a câmera, está tendo um concurso de penteado afro, eu vou por aqui e tal, de repente eu paro uma menina linda, com olhos verdes e cabelo todo trançado. Eu disse: olha, vou ter que ir lá em cima, depois eu volto, paro aqui e vou fazer uma série de fotos da menina. Subi, quando eu voltei não encontrei a menina, subi de novo a câmera e não vi a menina, quando eu botei a câmera vi a menina, mas ela não era mais a pessoa daquele momento, ou seja, tem umas coisas assim, tem pessoas que sem câmera é um fenômeno e com câmera é um desastre e tem outras que é o contrario, na câmera é exuberante e fora não é nada, mas isso aí é uma coisa que, é como chutar em gol, chuta agora ou chuta daqui a pouco, chuto veloz ou chuto devagar, a bola tá lá ali você faz ou não faz. Agora eu já levei a noite inteira buscando uma foto de um cantor, olha, fizeram de tudo, mudei luz, maquiagem, mudou o cabelo, mudou tudo, eu não conseguia ver o cara, eu não conseguia ver a foto que eu achava que deveria ser, a ponto de depois de duas horas fotografando, eu encerrei, depois a gente foi olhar o material, tinha fotos que se aproximavam, mas eu não vi, eu não vi a foto que me interessava.

CLÁUDIA AD. LIMA: Será por isso que você faz o incessante quantidade de imagens para conseguir isso que você fala?

ADENOR GONDIM: não, não. Eu faço isso quando percebo, ai eu faço uma série, como se dissesse: ó isso não vai acabar, entende? Mas, são coisas que não tem como você qualificar ou quantificar, são coisas vividas. Por exemplo, quando eu \_\_\_\_\_ eu disse: “eu não vou fazer essa foto, eu quero viver isso”. Ali é uma decisão de momento, em outro momento poderia até que justificasse mais, mas o pensamento foi diferenciado, não eu vou viver isso. Ter uma caneta e sinalizando depois, você ver que aquele momento que você decidiu fotografar foi muito mais importante do que o outro que você se ausentou, nesse seria mais interessante. Por isso eu digo, eu trabalho com luz, trabalho com vento, então, são coisas que eu não consigo estabelecer critérios fixos para isso porque depende da luz, por exemplo, uma coisa bem clara no meu trabalho eu não tenho estilo, eu não busco estilo, sou fotografo daquele momento, daquela hora, daquela luz, daquela pessoa, já tem pessoas que trabalham no sentido da foto dele ser identificada independente do conteúdo, é o estilo de fulano.

CLÁUDIA AD. LIMA: Você acha que não tem? Ninguém nunca chegou a analisar seu material e disse que há um estilo.

ADENOR GONDIM: As pessoas podem pensar isso, eu não penso.

CLÁUDIA AD. LIMA: Quando a gente vê uma imagem de Adenor Gordin, a gente pode dizer: esse é Adenor Godin. Você não acha não?

ADENOR GONDIM: Depende do que essa pessoa visualizou, mas eu pessoalmente não tenho a menor preocupação nem com conteúdo e nem com forma para estabelecer um critério, entendeu?

CLÁUDIA AD. LIMA: Me diga aí, das diversas imagens que você fez de Salvador, qual é aquela que você diz: isso para mim é Salvador, essa eu me identifico, essa é a imagem que eu tanto construir e percebi que quero..

ADENOR GONDIM: é uma pessoa de costa. É um Olgão. Um cara todo de branco, com boné branco e uma luzinha em volta dele aqui e o fundo você não percebe, mas é a entrada da igreja nos \_\_\_\_\_. Mas, tem várias que eu posso \_\_\_\_\_, entendeu? Por exemplo, tem uma foto que é o lançamento de uns pombos pelo ar, você vê as mãos, você vê os pombos voando, que isso foi de uma foto numa caminhada de povo de santo para dar um abraço no Dique do Tororó, mas tem várias que pode, isso aí é...eu não me preocupo em conceituar, eu tenho a referencia delas assim, no caso dessa da Santa Barbara, do menino e tem a do padre também, a do padre é engraçado. Eu chego em Bom Jesus da Lapa, um padre chega para mim e diz: Adenor você viu um padrezinho que está aí, o padre Cícero?. Eu disse: não. Ai quando eu deixei ele, vinha o menino eu fiz uma foto, depois eu me aproximei e fiz outra foto, ai chamei ele, a tia e tinha outro sobrinho \_\_\_\_\_, ai eu disse: ó eu queria fazer uma foto sua. “mas eu não tenho dinheiro não”. Eu disse: mas, não precisa de dinheiro não, vou fotografar então. O menino era o cão chupando manga, \_\_\_\_\_ disse que eles fizeram uma promessa a padre Cícero, como não tiveram condições de ir a Juazeiro do Norte, foi parar em Bom Jesus da Lapa. Aí fui perguntar: venha cá e como fica isso? “Ah esse povo se entende, a gente paga a promessa e eles se resolve, vão andar pelos correios, pelo rio, coisa assim”. Ai peguei o menino que eu fiz uma série, cada foto que eu fazia ele mudava a posição da mão, depois fotografei ele e a avó, são duas fotos assim, que eu acho que incorporo o meu trabalho mais assim, da leveza, da beleza e da ingenuidade do sertanejo.

CLÁUDIA AD. LIMA: certo, você faz as imagens na Bahia desses movimentos culturais, seja lá em Boa Morte, você é conhecido por todas essas suas peregrinações. A Bahia é essa tentativa uma ascendência afrodescendente, né isso, pelo menos Salvador. Você vê isso mesmo essa força de uma, pelo menos aqui em Salvador, ascendência do negro sobre outras culturas?

ADENOR GONDIM: Quem começa a fotografar a primeira coisa que vai fazer é se aproximar dessa fusão, desse universo.

CLÁUDIA AD. LIMA: quem vai fotografar a Bahia?

ADENOR GONDIM: qualquer pessoa iniciante ou quem vem de fora vai exatamente nisso que caracteriza a Bahia. Agora é uma pena que o poder público da Bahia não preserve, não respeita isso. Por exemplo, a lavagem do Bonfim era uma atividade dentro do calendário da cidade e dos terreiros de candomblé onde mães de santo e ogãs 8h da manhã estavam de plantão na igreja da Conceição com um jarro e flores para ir andando ate o Bonfim pagando promessa. Hoje você não vê ninguém representativo do candomblé da Bahia ir lá, você ver muita gente querendo se aparecer, outra coisa, 8h da manhã tem mais gente na igreja do Bonfim, baiana para aparecer na televisão do que tradição, ou seja, a Lavagem do Bonfim virou bar aberto entre a igreja da Conceição e a igreja do Bonfim. O que me interessa mesmo eu tendo sido assaltado, perdi uma câmera e fui até hospitalizado por isso, mas a maior decepção não foi a perda da câmera, porradas ou assalto, foi a descaraterização absoluta da Lavagem do Bonfim, mas tem uma coisa interessante na Bahia, eu não deixei de ir na Lavagem do Bonfim porque nesse momento eu sou saudosista, sou memorialista, a gente se reencontra com o cara que se veste todo de branco,

com chapéu de palhinha, um colar diferenciado no pescoço de uma senhora, as coisas que remetem a Bahia antiga começam a aflorar saindo da Liberdade, saindo do Bonfim, saindo de vários lugares. Então esse é o momento de lucidez do fotografo de perceber que apesar dos pesares a Bahia está lá

CLÁUDIA AD. LIMA: esse é o momento de lucidez do fotografo de perceber que a Bahia..a Bahia que você diz está aqui em Salvador.

ADENOR GONDIM: é Salvado, principalmente .

CLÁUDIA AD. LIMA: Bahia seria o quê? O que é Bahia ou Salvador?

ADENOR GONDIM: Quem era do interior quando se falava em Bahia era Salvador

CLÁUDIA AD. LIMA: e o que era o estado?

ADENOR GONDIM: Não entrava na geografia do sertanejo não, “eu vou para a Bahia”, o resto era o resto, não no sentido pejorativo, mas no sentido de validade de nome eu acho que prevalecia o Bahia que era Salvador porque toda movimentação que existe no estado gira em torno do governo, da secretaria, os ministérios e ainda se fazem presentes na capital

CLÁUDIA AD. LIMA: então a capital é a representação do que é o Estado?

ADENOR GONDIM: sim.

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas, me diga. Tem uma frase aqui que eu me lembro. Quando diz ao lado de uma foto, de uma imagem que está lá no Facebook, morena de olhos azuis, ‘brasileira’. Então ser brasileiro é essa mistura de etnia, ser brasileiro é o quê afinal?

ADENOR GONDIM: é uma salada de fruta, agora é muito mal feita por sinal, porque, por exemplo, uma coisa que é presença na nossa cultura e a gente não ver o movimento maior de solidariedade, por exemplo, o negro conseguiu se organizar em vários grupos, varias associações, luta pelo direito da mulher, do homem, contra o racismo e tal e os índios? Os índios estão marginalizados, entende? Tem uma tutela do estado que no final termina prejudicando muito mais do que ser livre, entendeu? E eu tinha vontade de trabalhar com os índios e tive dificuldade.

CLÁUDIA AD. LIMA: Dificuldade por que não existe ou o quê? Não existe mais em Salvador, em Itaparica tem né?

ADENOR GONDIM: Em Salvador não, tem em Ribeira do Pombal. Em Itaparica tem uma tradição de uma festa similar ao 2 de julho em janeiro que é os caboclos, mas não é descendência nenhuma. A descendência tem Miradela, Banzaê, tudo no interior, em Porto Seguro, Santa Cruz de Cabrália, no São Francisco...

CLÁUDIA AD. LIMA: Não existe mais nem os descendentes, ninguém? Quando você fotografa vê isso nas ruas, essas características? Você consegue compreender as características de cada um?

ADENOR GONDIM: eu fui há 2 anos no Milagre de São Roque é a festa que tem em Amélia Rodrigues e que o povo no mês de agosto todo domingo vai para lá...

CLÁUDIA AD. LIMA: aquele que se veste de verde e amarelo?

ADENOR GONDIM: não, ali é outra história.

CLÁUDIA AD. LIMA: mas, ali é do candomblé também né?

ADENOR GONDIM: não, vamos com calma..Nesse terreno vai em torno de cada domingo de 2 mil pessoas, você vê o pessoal de UBANDA batendo aqui ao lado do candomblé, ao lado de outra religião, mas todo mundo em volta do \_\_\_\_\_ que é um paredão que tem com uma águia voando, e tem uma ladeirona que você desce, uma igreja em cima, então. Ali a primeira vez o que me impressionou foi a diversidade fenotípica dos descendentes de africano, os afrodescendentes, isso foi uma coisa. Agora o candomblé da Bahia, por exemplo, de D. Filinha eu tenho como exemplo prático, vários \_\_\_\_\_ o \_\_\_\_\_ tem o espaço lá da festa da cerimônia, só que no caso, de D. Filinha e algumas candomblé de preto eles tem um salão a parte dedicado aos caboclos, por exemplo, no 2 de julho na casa de D. Filinha bate pré caboclo e aí \_\_\_\_\_ lá, o que era hilário, interessantíssimo, é que ela ficava de fora, quando era meia noite ela aparecia com uma

roupa de cetim verde e amarelo com o cocá, chegava dançando e depois sentava. E aconteceu uma coisa muito engraçada, eu tenho vontade de penetrar, de conhecer, de estudar a questão do caboclo e dos encantados. A festa do caboclo é irreverente, entendeu? O gueto tem todo ritual de cantar para vários orixás e tal, lá não, é samba de crioulo, de caboclo. E aí o que acontece, você tá lá assistindo na sua e de repente o caboclo lhe pega leva lá no atabaco, você faz a reverência e volta, vai cantar a música do caboclo que te pegou. E muita gente que não tinha noção de ingenuidade e coisa e tal, quando senta lá, o caboclo pega, a pessoa tem que dançar no final quando o caboclo serve tem pessoas esperando com charuto, uma garrafa de cerveja, e cachaça ou jurema, é um ritual totalmente diferente, mas os guetos venera, respeita porque é o dono da terra, eles chamam de dono da terra \_\_\_\_\_.

CLAUDIA AD LIMA: nessa sua andanças você verifica, por exemplo, que há lógico uma força do afro muito frequente, mas não há outros movimentos culturais, sociais que se destacam também? Por exemplo, a revolta dos Malês, ela serviu para até acabar ou até acalmar o espírito dos descendentes africanos principalmente, mas especificamente dos mulçumanos. Isso abafou vamos dizer e dissolve. Será que dentro dessas forças, você falou de forças, de identidade, só ficaram os afrodescendentes vamos dizer de uma determinada origem, essas poderíamos dizer que não temos aqui grupos, não sejam só étnicos, mas sociais ou culturais que não sejam dessa força da afrodescendência? Sei lá budista, não há outras associações, mulçumanos, evangélicos, me diga aí porque eu não conheço.

ADENOR GONDIM: existe o seguinte, por exemplo, a romaria de Bom Jesus da Lapa;

CLÁUDIA AD. LIMA: mas isso eu tô falando de Salvador,

ADENOR GONDIM: ah sim,

CLÁUDIA AD. LIMA: sei que o estado é riquíssimo, só que a gente não fala muito, isso eu sei, isso eu venho estudando a questão do estado, principalmente o Recôncavo.

ADENOR GONDIM: Salvador então é uma predominância, mas deixa eu falar de Bom Jesus da Lapa. Bom Jesus da Lapa se vê duas coisas na primeira ida lá. Primeiro: a ausência de negro na cidade, a presença era vamos dizer insignificante, aquela coisa lá daquele sertão era de Português com Índio e acabou, depois não, houve mudança. Nas romarias que eu fui até hoje, na primeira teve um grupo de Jequié, um grupo formado de candomblé, tinha mãe de santo, tinha barquinha com \_\_\_\_\_ e coisa e tal. Então no terreio estava ali parecendo uma \_\_\_\_\_. O que a gente ver muito e é uma grande ilusão é o seguinte, se você for olhar a associação do culto afro e for fazer uma pesquisa no livro de registro, na Bahia tem muito mais umbanda do que candomblé, candomblé é muito mais predominante no Recôncavo e em Salvador, de Feira de Santana em diante é mesa, eles chamam de mesa, entendeu? Então por exemplo, lá em Bom Jesus da Lapa é mesa branca, então isso é uma coisa. No caso de Bom Jesus da Lapa predomina o catolicismo sem muito sincretismo, a gente percebe de vez em quando uma foto de iemanjá coisa assim, mas ali está o catolicismo tradicional. Quando você vai para Santa Brígida você ver a participação dos índios de várias comunidades o povo da dança de São Gonçalo praticamente é uma comunidade dedicada a dança de São Gonçalo, tanto que eles tem uma igrejazinha que anualmente tem festa deles lá, isso também é o catolicismo popular, mas o catolicismo popular também por exemplo em Monte Santo quando nós saímos para \_\_\_\_\_ o pessoal, paramos numa bodegazinha e passou o ônibus da prefeitura para lá, passou para cá, uma hora o ônibus passou umas quatro vezes vazio, aí o cara disse: ó vou chamar esse motorista e dizer para ele não passar por aqui não porque está perdendo tempo. Aí eu perguntei: por quê? Ele disse: “ó há 10, 20 anos atrás uma hora dessas, isso aqui era uma fila de gente andando para ir lá para a cerimônia em Monte Santo na igreja católica, aqui vendia cachaça, vendia bolo, vendia tudo, acabou. Hoje não vai mais ninguém”. Aí veio uma senhora que estava na casa em frente aí chegou, e ela conhecia toda a história que eu agente queria ouvir, avisou: “ô meu filho só se for de tarde porque agora estou no culto”. Agradeceu e saiu. E o cara disse: aí ó era católica e agora tá ali. O que acontece, o convencimento da igreja, a poderosa, da dependência de todo

mundo da igreja, ele não foram culpado. Por exemplo, as pessoas hoje buscam acolhimento, fé, e na hora que vê uma fé parecida e ele se sente protegida, acabou a procissão de Monte Santo, das comunidades em volta, acabou, por quê? Por uma falta de ação, de preservação...

CLÁUDIA AD. LIMA: então você acha que ocorreu isso em relação aos afrodescendentes foi um caminho para a proteção?

ADENOR GONDIM: não, aqui existe essa teoria de que eles se aproximaram e associou o \_\_\_\_\_ Santo Antônio a ogum, a São Jorge e coisa e tal. Eu entrevistei 40 pais de santos a coisa mais lúcida ouvi foi D. Filinha dizendo: o pessoal novo aí não quer meia com santo, problema deles, eu nasci e trago no meu coração até hoje iemanjá e Nossa Senhora, eu fui jogar minha santinha no lixo? E eu perguntei: e como foi esse negócio? “minha mãe oleira foi levar os agudastes para feira e atravessou o riacho e quando atravessou o riacho eu nasci, e ela me cuou ou curou com a saia, de um lado estava Nossa Senhora, do outro lado estava Iemanjá. Eu vou jogar minhas três santas no lixo por causa dessa meninada que não entende de nada? Esse povo de santo por telefone. Então, duas coisas a poesia desse povo simples é inigualável, outra coisa nessas pessoas que é fundamental e para a fotografia eu acho o terceiro mundo, em qualquer lugar fundamental, sabe o quê? A linguagem do olhar, a linguagem da mimica, do consentimento, do gesto, da permissão, de está te dizendo sim e pela entonação da voz você sabe que é um não, ele está te dizendo não e pela entonação da voz é um sim, o que é agora daqui a pouco não é, entendeu? Para conviver nesse meio tem que se habilitar no \_\_\_\_\_ a esses códigos se não dança.

CLÁUDIA AD. LIMA: você falou que Salvador é...(pausa para beber água)

ADENOR GONDIM: Do meu tempo, eu não me incomoda não, é trabalhoso, mas não me incomoda não

CLÁUDIA AD. LIMA: Por que você não era dono do seu tempo né?

ADENOR GONDIM: e eu não conheço porque aqui é o seguinte, chegando em dezembro com 30 a 40 filmes, revelava, botava aqui uma pilha de moldura aqui, uma pilha de pasta, só era cortar e nem..agora não, por exemplo, essas fotos que você fez você pode agora olhar e dizer não ficou bom não, deixa eu repetir ou coisa assim, mas vamos lá.

CLÁUDIA AD. LIMA: nós estávamos falando de Salvador e você falou que, ou do brasileiro, da construção do brasileiro que é essa salada de frutas, hoje até como você falou né e que é uma tendência hoje é ter essa salada de fruta, mas cada um, a uva será uva, o mamão será mamão, a goiaba será goiaba, a banana será banana, a sua identidade ser preservada, a identidade ou o sabor de cada uma dessas etnias né, elas se manter íntegra, pelo menos assim, é uma tendência hoje se pensar assim, mas você não pensa assim?

ADENOR GONDIM: Não na prática não acontece assim

CLÁUDIA AD. LIMA: na prática não acontece como foi o exemplo que você deu de D. Filinha que ela nasceu, sendo mãe de santo, tendo santos do lado afro quanto dos católicos, ela se permanecia vamos dizer assim, a identidade dela estava nessa junção, a brasilidade dela estava nessa junção.

ADENOR GONDIM: isso, sem isso ela não era nada.

CLÁUDIA AD. LIMA: hoje essa tentativa de auto definição étnica e aí você considera como iss?

ADENOR GONDIM: em relação ao candomblé está acontecendo algo complicado. Eu nos anos de 2000, houve uma aproximação com o candomblé, eu ia a várias casas e não pertencia a casa nenhuma, ia mais como observador e sempre olhei com respeito, nunca me vinculei religiosamente com o candomblé. Está acontecendo uma coisa, vou dá um exemplo prático. Um amigo meu que é bailarino do teatro Castro Alves, ele é disputado pelos terreiros de candomblé da Bahia para cantar, para puxar o canto e sabe, canta bem para caramba, inclusive o balé folclórico quando precisa conta com ele. Ele me chamou para ir numa casa fotografar. “sim meu amigo”, insistia, “ah é carona, lá em Paripe, não sei o que lá”, desculpe”. Aí ele começou a trazer fotos dessa casa para me mostra. Quando foi um dia eu parei, olhei assim e disse: você

não vai se zangar se eu dizer uma coisa não? Ai ele: porque? É melhor que você diga, ser sincero comigo do que dizer por trás. “você não acha que isso está parecendo escola de samba não? Ficou arrasado. Ou seja, aconteceu ultimamente na Bahia um fenômeno que eu acho que é péssimo para uns e \_\_\_\_\_ para outros quando a gente chegava em São Lázaro ou no Rio Vermelho, tinha assim, em São Lázaro especificamente duas ou três baianas estavam ali e rezavam as pessoas de graça, se você quisesse dar alguma coisa tudo bem, e tinha um senhor de nome Cosme que era meio índio, chegava armava um pano no chão com arroz ficava ali, rezava o povo o dia todo, era fila e mais fila e não cobrava nada. Agora é uma praga, você chega em qualquer lugar agora, é em Bomfim, em São Lázaro está aqueles caras vestido com uma roupa fantasia e assim ó: peraí não vai agora não. \_\_\_\_\_ (risos). Venha cá, ele quer dizer, tá rezando, não terminou de rezar, mas tá aí para querer o outro para não perder o dinheiro para o outro, está competindo, então virou uma coisa tão banal que eles inclusive em Boa Morte eles desapareceram, então isso descaracteriza, vulgariza. E depois também, antigamente a roupa de candomblé tradicional era de \_\_\_\_\_, agora é renda, agora veio o nome das costinhas de renda, (estava onde meu Deus?) veja só...sim, o que está acontecendo, um fenômeno que vai ter graves consequências é a questão da Igreja Universal, dos evangélicos porque eles estão invadindo um espaço que não pertence a eles, estão criando uma série de problemas...

CLÁUDIA AD. LIMA: um espaço que não pertence a eles fisicamente? Geográfico?

ADENOR GONDIM: fisicamente, invade mesmo, botam fogo, pintam sete. Há uma movimentação todo ano nos candomblés, se der colher eles entram e esculhambam, no entanto eles vivem disso, vivem em dizer, tirar santo, faz isso, faz aquilo e tal. Então o que acontece, eu acho que o candomblé está se moldando...

CLÁUDIA AD. LIMA: eles são uma fusão também entre o catolicismo, do Cristianismo e o candomblé?

ADENOR GONDIM: o quê?

CLÁUDIA AD. LIMA: os evangélicos, quando tiram santos.

ADENOR GONDIM: não, isso é um procedimento lá deles, é como se fosse o exorcista, entendeu? Não é usando recurso do candomblé para isso, agora veja só, eles são radicais, e a Igreja Universal e os evangélicos estão ocupando um espaço político...

CLÁUDIA AD. LIMA: e vocês tem registrado isso?

ADENOR GONDIM: Não

CLÁUDIA AD. LIMA: Por quê?

ADENOR GONDIM: é complicado, primeiro eu não sou um antropólogo, eu faço aquilo que me dá prazer e eu, por exemplo, vou entrar no templo deles para fotografar? São \_\_\_\_\_, eles têm toda uma estrutura montada, não é que isso me amedronte não porque se eu tivesse \_\_\_\_\_ ai tudo bem, mas aquilo não me interessa.

CLÁUDIA AD. LIMA: nenhum fotografo está fazendo isso?

ADENOR GONDIM: eu uma vez fotografei..

CLÁUDIA AD. LIMA: esse movimento evangélico \_\_\_\_\_

ADENOR GONDIM: não, não. Que eu saiba não. Inclusive na Bahia tem pouca gente trabalhando com determinados temas, tem muito \_\_\_\_\_ atirador bons, mas desenvolvendo um trabalho assim, se você tem 100 fotógrafos, é 3, 4 no \_\_\_\_\_, eu posso ta desenvolvendo um bom trabalho, mas está vindo uma geração de afacom que acho que a fotografia baiana vai ficar nas mãos deles.

CLÁUDIA AD. LIMA: Você pode citar alguém especificamente?

ADENOR GONDIM: Mariana Davi, e tem um menino lá de Santo Antônio de Jesus.

CLÁUDIA AD. LIMA: o que eles registram?

ADENOR GONDIM: Uma nova linguagem de fotografia, fotografia autoral, está muito isso. Agora o que tem de gente fotografando as coisas que eu fotografo.



CLÁUDIA AD. LIMA: sim é onde eu quero chegar, essa coisa da autoria. O que é e como chega, peraí , logo no início da nossa conversa, quero pegar esse fio da meada agora, da questão da fotografia como status, foi como você nos pontuou logo no início que ela não dava status e quando ela passa a ter? Quando é que há uma mudança radical em que eu agora você poderia se dizer fotógrafo e isso se tornaria uma coisa de status ou financeiramente, ou que seja?

ADENOR GONDIM: financeiramente não porque hoje está complicado, do ponto de vista sim, por exemplo, eu não investir no Adenor, eu investir na produção dele, meu trabalho foi correndo devagarzinho, devagarzinho, depois que eu chegava. Hoje de certa forma eu sou conhecido numa área significativa, por exemplo, eu não tenho um livro, ou seja, esse conhecimento foi a partir da obra, tá aqui, tá ali, tá acolá, foi no blog.

CLÁUDIA AD. LIMA: o \_\_\_\_\_?

ADENOR GONDIM: O \_\_\_\_\_ foi um catálogo de exposição, tem o, mas não poderia dizer que é um livro de fotografia no sentido autoral que é o Rua Alagoinha nº 33 que é de Jorge Amado. Tem o de Romaria de Bom Jesus da Lapa que não é o que eu queria, mas foi feito meio a margem. Mas o nome anda, no Ceará me conhece, São Paulo conhece, Goiás conhece, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, pessoas que me tratam de uma forma assim, extremamente é, de reconhecimento do trabalho. Então, agora que eu tô...

CLÁUDIA AD. LIMA: e quando é que isso inicia?

ADENOR GONDIM: Você vê que os movimentos são de fundamental importância. Tinha duas pessoas na direção do Núcleo de Fotografia na Funart, que era Ângela Magalhães e a outra Nádia Pelegrino, elas movimentavam, tinha a semana nacional de fotografia que eu escolhia, por exemplo, eu fui para uma que foi no Ceará e a outra que foi em Ouro Preto e elas faziam o link de contatos entre fotógrafos do Norte e Nordeste e dava caminhos. Eu participei de exposições extremamente significativas por indicação delas, então isso aí facilitou o aparecimento. Na década de 70 já passando para os anos 80. Aqui também teve um movimento significativo que foi o Foto Bahia iniciativa de Aristide Alves, amigo meu. E Hoje, por exemplo, eu passei, qual é a minha rotina há dez anos? Eu aguardava durante uma semana ou durante um mês a solicitação de orçamento para prestação de serviços como fotógrafo. então vamos admitir que durante um mês aparecia uns 10 a 15 orçamentos e que vingasse 3, tudo bem, eu tinha \_\_\_\_\_ encostado, tinha um salário que me segurava uma parte e esse vinha e complementava. E nesse complemento eu fazia coisas que não tinha nada a ver com meu trabalho, mas ali eu tinha que pagar as contas tinha que ter tudo isso. Hoje acabou, hoje com a proliferação, a popularização da digital, as empresas compraram câmeras que elas hoje fazem milagres, então o que acontece, quebrou o galho, acabou. Se hoje eu fizesse um orçamento de um trabalho, por exemplo, de 2 mil para um trabalho, alguém apresentava um orçamento de 400,00 ou 500,00 ou 200,00 entende?

Claudia Ad. Lima: então vamos dizer que, você até falou aqui que esses meninos está havendo assim, um renascimento, não sei dizer bem, uma nova linguagem que ela é autoral, mas quando você fala essa ideia de que agora há uma proliferação, a tecnologia, e a autoria dessas imagens? Não há os grandes fotógrafos que existiam na sua época que inicia a década de 70, 80?

ADENOR GONDIM: não entendi, repita.

CLÁUDIA AD. LIMA: há antes, logo no seu início do trabalho, pouco havia uma valorização ou era status, ou fotografia considerada como status, o fotógrafo não tinha o nome inclusive nas suas imagens, a questão da autoria da imagem começa a vir mais no modernismo para cá, do período de 70,80 por aí vai. Agora há um retrocesso? Desse que é o que você está falando aí. Hoje em dia ninguém procura um trabalho de um autor como Adenor Gondim, a questão do preço, a cotação que mil e uma pessoas podem fazer a mesma coisa, é isso?

ADENOR GONDIM: a questão do preço. Exatamente, hoje está acontecendo isso. os tradicionais fotógrafos se distanciou, se quiser estar no mercado tem que competir, tem que tá sabe, e eu não tô afim disso. Hoje a saída para esses vamos dizer assim, caborés, esses rapazes é o

projeto, edital, edição de um livro, ou seja, hoje mudou totalmente. Eu posso sair daqui e chegar numa empresa e apresentar uma proposta de um livro para que eles, isso não é novidade não, há muito tempo é partilhado de alguém ir a uma empresa oferecer a edição de um livro para que ela no natal distribua com os clientes dela ou coisa assim, é uma coisa institucional. Então o mercado mudou, hoje o que me interessa mais é dar um trato nisso aqui, dar uma vida nisso aqui e a partir daí começar a trabalhar. E tem uma coisa, hoje...

CLÁUDIA AD. LIMA: e um projeto de publicação?

ADENOR GONDIM: não, ainda não sei bem o que é. Hoje o que me interessa é por exemplo tá numa galeria. Tenho aqui a galeria de Paulo Dazé e na Alma que é uma galeria criada por fotógrafos. Por exemplo, uma foto. Vamos dizer 1 metro x 1 metro,

CLÁUDIA AD. LIMA: e são fixas, permanetes ou não?

ADENOR GONDIM : tá lá na galeria de 1 metro x 1,20m por exemplo. Uma foto dessas hoje está no mínimo uns 3 mil reais, a depender do autor, a depender do conteúdo, a depender de quem vai comprar e a depender do preço que o \_\_\_\_\_ vai estabelecer.

CLÁUDIA AD. LIMA: deixa eu ser provocadora. No início da nossa conversa você disse: eu não foco galerias, não foco ir trabalhar para. Não focava é isso? Agora teu projeto é retomar isso aí?

ADENOR GONDIM: Não, o que eu disse e mantenho é o seguinte, quando eu faço a foto eu não faço a foto para a galeria.

CLÁUDIA AD. LIMA: na hora da execução?

ADENOR GONDIM: eu não to fazendo, ela pode ir. Ó essa semana eu to aqui, já duas vezes aconteceu isso, fizeram uma propaganda na internet mesmo de um samba de roda em Xique Xique, quando eu olho na camisa do pessoal do samba de roda a foto minha que era foto de um samba de Cachoeira. Quando foi essa semana...

CLÁUDIA AD. LIMA: sem pedir licença, sem pagar, nem dá autoria.

ADENOR GONDIM: em circunstâncias o pessoal de Aracajú pegou uma foto de samba, a mesma foto e estavam usando, só que o uso é tão interessante que nem questiono. Quando eu vejo e vejo possibilidade eu mando um recado: olhe, obrigado por ter publicado, mas não esqueça de você ter que dá crédito. Mas, eu sair para produzir para uma galeria? Não. Possa ser que eu venha a fazer isso, mas eu sair hoje para isso. Ai eu estabeleço um filtro que eu não quero, eu não saio para fazer uma foto bonita, eu saio para fotografar e o que eu vou fotografar?

CLÁUDIA AD. LIMA: o respeito ao autor da imagem, pronto. Ai nós temos do que você falou também dos meninos que estão começando com uma linguagem autoral. Como é essa distinção de uma linguagem autoral e outra não? Uma fotografia de autor o que a gente encontra?

ADENOR GONDIM: são fundamentos teóricos, mas calcado na visualização, na informação, não são fotos documentais, são fotos criadas, é criação de fotografia que no meu caso a criação é diferente, por exemplo, você está sentada ai e tem um determinado objeto aqui, você é uma índia, tem um determinado objeto aqui que seria interessante colocar dentro do contexto ou contra ponto favorável ou contrário, ai eu vou criar dentro de uma possibilidade, de uma realidade que estou diversificando, estou colocando um contra ponto. Agora de repente eu coloca, por exemplo, o Mário Cravo quando ele sofreu um acidente ele ficou imobilizado ele fez muita coisa no estúdio, o cara é criação. Então , autoral eu colocaria nesse nível quando você para e começa a criar suas imagens que é diferente de Adenor por exemplo, tem uma foto minha, não está aqui não, meu filho tinha chegado do Canadá e tinha uma câmera digital que eu nunca tinha visto e é de São Cosme e Damião, ai disse: eu queria tirar uma foto para colocar no blog, uma homenagem; Fiz uma foto com um fundo branco, não gostei porque achei que qualquer um podia fazer, fiz com fundo preto a mesma coisa, ai peguei eles e falei: vamos ali meninos, lá na centenária que vou botar vocês em um bocado de lugar para fazer uma foto. No que eu peguei aqui, em cima do armário tinha uma foto da romaria aquelas fotos de cenário com a família inteira, ai eu disse: “ó que ficaria bem aqui”. Ai peguei o santo na frente da foto, fiz.

Essa foto o que ela tem? Preto e branco, que era o que eu gostava e não tinha domínio, quando tinha cor eu não gostava inicialmente porque com preto e branco eu pegava o processo todo do filme, revelação, copião, ampliação, e finalização, eu, eu, eu. Cor você levava para o laboratório, cada laboratório botava uma cor diferente, não era eu, era o laboratório e a digital. Então você tinha cor, preto e branco e digital, ou seja, todo meu processo tecnológico estava em uma foto e numa foto extremamente simbólica que era Cosme e Damião com uma família, acolhido por uma família, ele no meio, tanto que essa foto acabou fazendo parte de um texto, de um crítico de fotografia. O que um bate-papo entre eu e esse crítico e de repente ele falando, falando quando ele faliu da foto era minha, aí coincidiu que ele a parte de apenas Bahia e eu fotografava apenas a Bahia, aí em cima disso ele criou um texto junto com essa foto e essa foto depois foi publicada e tal. Então veja só, essa garotada está vindo como criação de fotografia, o movimento, hoje dá muito moda movimento, desfolque coisa assim, eu acho que tem que ser muito bem feito dentro de um contexto significativo entendeu? Para acontecer, não é só...

CLÁUDIA AD. LIMA: falando de autoria e de influências, vamos dizer assim. Você, que influências você teve para fazer essas imagens?

ADENOR GONDIM: Rui Barbosa, tinha a luz do folga e a luz do folga e a luz do bate \_\_\_\_\_, era duas redes, dois motores que alimentavam luz de um lado da cidade e do outro, quando os dois lados estavam funcionando, tudo bem. Quando pifava o lado da nossa casa aí a gente ia para o fundo do cinema em Rui Barbosa para ocupar o espaço que ficava provisoriamente a câmera escura. E eu subia, isso no cinema, eu ficava de trás da tela assistindo o filme ao contrário, era mais divertido. Mas uma coisa que não sei se é privilegio hoje, não sei se atuaria dessa forma, mas eu não me inspirei em fotógrafo nenhum, eu vou para a rua, eu fui para a rua, eu fui para o templo, não sinto, sinto assim em determinado momento proximidade tirando um fino no material de Mário Cravo, tirando fino no de Pierre Verger e de centenas de outros fotógrafos que há momentos, encontro de intenções, de luz ou de composições, não de conteúdo, entendeu? Mas, objetivamente eu não tenho influência de ninguém. Hoje eu aconselharia a uma pessoa, primeiro: estude um fotógrafo. Por exemplo, eu pensei em fazer uma oficina de fotografia, disse: mas pô, o que vou dizer? Tu tem tanto tempo de fotografia e será que não tem nada para dizer? Aí o conflito, eu queria comprar um Laptop, não tinha dinheiro, eu disse: vou dar um curso e vou comprar. Mas, o que eu vou fazer? Vou levar três meses pirraçando tem que tomar um curso porque ele vai querer usar a câmera e não vai usar, ou seja, eu fiz um levantamento de 80 portfólios dos mais diversos fotógrafos, mais diversos filme e a ideia era o seguinte, era primeiro ouvir o que cada um queria para a fotografia, eu prepararia isso a parte, mas durante 3 meses era curadoria, era seleção de retrato X, aquele universo dos fotógrafos permitia que eles fizessem uma edição e apresentassem a edição, e que inspirado na edição que ele fizesse me trouxesse uma foto, então cada dia era uma coisa para discutir porque o olhar, o olhar, o olhar e o olhar porque o fundamental em fotografia, técnica é importante, mas aprender a olhar, 'o que é que eu tô vendo?', o que é que tá ali que eu tô vendo que não existe?', entendeu? Então é tudo isso. Conclusão, 27 pessoas teve interesse, deixou o nome e coisa e tal e era no máximo 7 pessoas, quando foi fechar, na hora H só tinha 1, eu disse: não vou fazer a oficina para 1. Mas, o que eu aprendi entre sentar, selecionar o material para..., mas, não vejo assim...agora tem uma coisa que é prepotência, ousadia, eu pegava saía assim, viajava 1,2,3h na internet olhando nessa busca de portfólio, olhava, olhava, olhava, olhava, olhava, quando tirava aqueles caras que fazia em Hollywood e coisa e tal, eu não considerava aquilo porque eu considerava mais com o meu universo que seria rua, ave, e coisa e tal. Eu voltava decepcionado porque eu não encontrava nada que me enchesse a alma, sabe o que eu fazia? Mergulhava no apenas Bahia e ah (suspiro). É, porque você tem uma expectativa em relação ao outro e de repetente se isso não atende num conjunto, eu pensava: será que esses caras não tem foto melhor com tanta coisa? Wil não tava sabendo...

CLÁUDIA AD. LIMA: e esses fotógrafos eram especificamente da Bahia?

ADENOR GONDIM: não, era mundo afora, era americano, inglês, francês, russo, alemão, africano. Agora, a linguagem de texto com tudo, a revista inicialmente que..

CLÁUDIA AD. LIMA: que influenciou..

ADENOR GONDIM: revolucionou

CLÁUDIA AD. LIMA: e você acha que a revolução do olhar e até autoral, vamos dizer assim, aqui na Bahia vem com Pierre Verger, ele revoluciona esse olhar para a Bahia que nós temos hoje?

ADENOR GONDIM: Pierre Verger é recente, ele teve em torno de 20 anos no máximo porque quem tornou ele visível foi Alex Soares através da editora Corrupio, foi quem editou o primeiro livro dele. Era um ilustre desconhecido, poderia ser conhecido no meio acadêmico, entendeu?

CLÁUDIA AD. LIMA: então quer dizer que a Bahia não possa ser a Bahia que ele produziu?

ADENOR GONDIM: não, ele produziu uma Bahia que ele viu e que eu não vi. Quando eu cheguei já não existia essa Bahia, mas tem um detalhe, há poucos dias eu tava olhando umas fotos que fiz no Bebetão de Santo Amaro e eu usando o formato 6x6 quadrado, se você botar aquela foto com a de Pierre Verger ninguém vai duvidar.

CLÁUDIA AD. LIMA: de quem é?

ADENOR GONDIM: minha.

CLÁUDIA AD. LIMA: dia Ad. Lima: sua foto.

ADENOR GONDIM: fotos de umas baianas na beira do mar, de umas filhas de santo que é praticamente no mesmo estilo dele. Se eu tivesse fotografo muito em 6x6 as coisas que eu fotografei, pelo formato iam associar.

CLÁUDIA AD. LIMA: certo, mas por quê?

ADENOR GONDIM: o formato.

CLÁUDIA AD. LIMA: mas, você acha que isso é devido ao formato, não é devido por uma fonte de inspiração que ele inspirou por uma imagem que ele fez? Ele não te levou a fazer essa imagem não?

ADENOR GONDIM: não, foi acidental tanto é que eu tenho identificada parecida com ele agora. Santo Amaro tem uma festa dos escravos e no domingo sai para fazer, dar presente a iemanjá numa praia perto. Domingo a tarde aquele povo todo de branco com roupa de candomblé passeando. Eu estava com uma câmera no formato quadrado que é semelhante a dele e fiz uma série de fotos desse povo.

CLÁUDIA AD. LIMA: é isso, como é que a gente consegue identificar isso? vou te dá um exemplo, porque começou essa minha tese. Foi você quem começou minha tese por isso estou aqui conversando com voce

ADENOR GONDIM: eu sou entrevistado (risos).

CLÁUDIA AD. LIMA: por isso estou aqui lhe entrevistando, por isso que você é fundamental porque eu me dei conta...Eu tinha acabado de chegar no Recôncavo, eu sou de Recife, já tinha morado na Europa, Croácia, meio mundo. Vitória da Conquista eu ensinava lá, e meu marido foi concursado pra UFRB há 10 anos e eu comecei na UNEB

ADENOR GONDIM: ele ensina o quê?

CLÁUDIA AD. LIMA: é da sua área, biologia. Ele é biomédico na aérea de genética. E aí eu fui para Santo Antônio de Jesus porque tem transferência da UESB para UNEB de Santo Antônio de Jesus e para dar aula na área de texto, cultura que é a área que sou formada né. Sou jornalista, especialista em políticas culturais regionais, mestrado na área de fotografia, fotografia inclusive do agreste Fernando Cano, mas numa prática de ensino, nessa questão da emoção eu trabalho muito com os equipamentos. E lá no Recôncavo ainda não tenho começado meus trabalhos na área de fotografia, mas tudo que eu faço jogo para fotografia porque essa é minha linguagem, e aí eu fiz com que os meninos escolhessem um movimento cultural que a gente pudesse trabalhar como era a língua, a questão da linguagem, das tradições culturais relacio-

nado a linguagens, da língua, cultura e eles trazem a Irmandade da Boa Morte que eu não conhecia, mas que já escutava falar. Ai comecei a pesquisar com eles para produzir o material que nós iríamos fazer que foi uma revista, eles produziram uma revista e analisando a questão da linguagem. E sempre voltava para teu nome, toda pesquisa que a gente fazer Adenor Gondim, Adenor Gondim, “quem é esse deus da Irmandade da Boa Morte?” fizemos uma análise completa com todas as imagens da Irmandade da Boa Morte. Quando eu estava fotografando a Irmandade da Boa Morte me dei conta que eu estava fotografando sob o olhar de Adenor Gondim, eu não estava sendo Cláudia, eu tenho minha luz, eu tinha minha luz própria, eu sabia o que era técnica, sabia o que \_\_\_\_\_. Mas, quando fui ver as imagens e parei de fotografar. Me dei conta que a minha autoria, meu olhar estava sendo influenciado por um terceiro olho, uma alma, um espírito que olhava para a Irmandade da Boa Morte fotografava, buscava os mesmos ângulos, as mesmas perspectivas que o olhar de Adenor Gondim. Ai eu disse: não, não pode ser assim, eu tenho que saber quem é esse cara. Bom, e aí eu conhecendo você, conhecendo seu material, me dei conta que havia alguma coisa aí na fotografia que a gente faz as coisas, uma reprodução e fui dá conta que tem alguma coisa anterior a isso, não sei se é anterior a Adenor Gondim. Aí é onde eu vejo o Pierro VG, não estou dizendo que você, mas em alguns momentos, em quase todas as fotografias eu vou encontrando lá o Pierre Verger, aí eu é quando eu lhe pergunto: onde está a autoria? Até onde nós damos conta que tem alguém influenciando esse nosso olhar, certo? Nos guiando, nos conduzindo tecnicamente, no conteúdo o que quer que seja, e que a gente se desvencilhe disso. Minha pergunta é, quando é Adenor Gondim, quando é Pierre Verger, quando é um outro ou quando é especificamente esse Adenor? Eu tenho algumas respostas, mas quero ouvir da sua boca.

ADENOR GONDIM: eu disse há pouco o seguinte, que eu fiz isso aqui da mesma forma que eu faço Boa Morte, só que essa semana que cheguei aqui e olhei e disse, e antes de dizer isso a você eu disse o quê: que há momentos que eu me aproximo de qualquer fotógrafo e qualquer fotógrafo se aproxima de mim. Por exemplo, eu posso em algum momento minha fotografia se aproximar de uma fotografia de um alemão, de um francês, de um turco.

CLÁUDIA AD. LIMA: e você não se incomoda com isso não?

ADENOR GONDIM: não, porque veja só, são circunstâncias parecidas, não são fotos iguais, são conteúdos diferentes que de repente coincide, a luz é parecida, o conteúdo é parecido, coisa e tal. Fatalmente, te digo uma coisa, se você pegar uma câmera 6x6, e dê a um iniciante de fotografia e dizer: ó fotografe o bember, fotografe o ...

CLÁUDIA AD. LIMA: 6x 6 era que Pierre usava?

ADENOR GONDIM: sim, uma rolleiflex, esse aí foi uma \_\_\_\_\_.

CLÁUDIA AD. LIMA: é a técnica que conduz?

ADENOR GONDIM: Não, é a forma. Aqui ó, no 35mm é complicado, nesse formato o cara nunca viu o Pierre Verger, se você der uma câmera nesse formato e mandar ele fotografar um bember ou coisa assim, se ele tiver um olhar razoável e você até guiar: ‘quero um retrato assim ó meio corpo de uma baiana’ ou então não dizer nada, ‘fique a vontade para você fazer o que quiser’. Você pode até dar uma aula de composição e dizer assim olha: baseado no que a gente discutiu hoje aqui eu queria ver se a gente fizesse um ensaio na festa do Bembé ou no \_\_\_\_\_ de iemanjá. Fatalmente ele viria com foto semelhante a essa e não teria a menor relação com Pierre Verger, tem sim com o tema e a circunstância.

CLÁUDIA AD. LIMA: e a mesma luz tua achas ela se mantém? Porque a foto não é a forma e a luz?

ADENOR GONDIM: não, veja só, a luz você tem uma bela luz durante todo dia, depende de como você tá e para onde você tá olhando. Nesse momento eu olho uma coisa que eu tô falando, a questão da composição. Você tem um formato quadrado que é diferenciado e nele só cabe as pessoas da mesma forma, no 35mm ele tem uma dinâmica totalmente diferente tanto na vertical quanto na horizontal, tanto é que eu costumo mesmo vendo que uma foto é essencialmente

horizontal eu faço vertical também, surpreende. Então se você ser e mandar e ele olhar essas pessoas lá, ele vai trazer no mínimo 30 fotos e no mínimo 5 você vai dizer: ‘poxa, é a cara de Pierre Verger’ por causa do tema.

CLÁUDIA AD. LIMA: udia Ad. Lima: mas, será que você não tenha visto Pierre Verger?

ADENOR GONDIM: Não, eu tenho um livro dele até.

CLÁUDIA AD. LIMA: Você o conhecia antes de fotografar Salvador?

ADENOR GONDIM: não, que nada, ele apareceu no início dos anos 80.

CLÁUDIA AD. LIMA: ele começa a fotografar Salvador em 1946.

ADENOR GONDIM: com o trabalho dele, ele apareceu com o livro..

CLÁUDIA AD. LIMA: então é Arlete. O olhar que a gente tem da Salvador que temos hoje foi construída propositalmente por Arlete?

ADENOR GONDIM: isso é um tesouro.

CLÁUDIA AD. LIMA: Antologia, fotografia africana.

ADENOR GONDIM: olha o formato como um retrato, não tem como não parecer com alguém.

CLÁUDIA AD. LIMA: Orixás de Pierre Verger. Certo

ADENOR GONDIM: olha a foto que eu gostaria de ter feito.

CLÁUDIA AD. LIMA: são vários autores né?

ADENOR GONDIM: isso aí foi iniciativa do orixá que morava na Bahia e foi para São Paulo. Ele junto com a Revinoar da França editou esse livro. Foi a exposição mais completa de fotografia que eu vi em minha vida, passei dois dias dentro dessa exposição rodando. Foi em São Paulo. Quando eu me vi do lado de Porterfield.

CLÁUDIA AD. LIMA: e aqui tem imagens de 1930. Pierre Verger tá aqui não né?

ADENOR GONDIM: é possível que ele esteja aí. Veja só se você for analisar tem fotos aqui que são meros documentos, agora tem fotos excepcionais. Agora tem fotos, por exemplo, acho que ele é um bom exemplo de uma coisa que falei, daquela coisa de você ter o documento.

CLÁUDIA AD. LIMA: e a autoria numa foto, qual a grande distinção?

ADENOR GONDIM: aqui é um retrato comum, não vejo assinatura, pode até aparecer um pouco, agora veja só, você tem um documento, por exemplo, tem um menino que vende canudo, como é o nome dele meu Deus, ele era fotógrafo, mas depois se meteu com vídeo. No livro dele de fotografia é essencial como documento, mas como fotografia não é.

CLÁUDIA AD. LIMA: mas o que é que faz essa diferença?

ADENOR GONDIM: o olhar e a técnica e o resultado, por exemplo, todo esse material aqui para mim tá complicado porque está muito cinza, eu gostaria que fosse com um contraste melhor.

CLÁUDIA AD. LIMA: Você gosta dos contrastes?

ADENOR GONDIM: eu gosto, tipo acentuar esses pontos, lindas e se perde ó. Eu tenho uma coisa para falar, eu tenho dois exemplos, um é em Bom Jesus da Lapa. Aqui ó, se você for analisar tem fotos excepcionais aqui, mas a maioria é documento, é isso, isso.

CLÁUDIA AD. LIMA: aqui é retrato né.

ADENOR GONDIM: não aí é \_\_\_\_\_

CLÁUDIA AD. LIMA: \_\_\_\_\_ mais de retrato, pose.

ADENOR GONDIM: mas, retrato é o que prevalece dentro da fotografia na maioria das vezes.

CLÁUDIA AD. LIMA: Eu acho que o Pierre Verger que vai fazer a Bahia não é o de retrato, é o Pierre Verger de rua, de cotidiano. Eu acho que se a gente hoje fotografa a Salvador das ruas é a Salvador de Pierre Verger, não é não? Queria saber quem vem antes? Arlete editou também isso?

ADENOR GONDIM: a menina que indiquei para fundação Pierre Verger como cobradora, na seleção do material, da identificação do material geral, \_\_\_\_\_ muitas ruas de Salvador. Hoje é um zero a esquerda. Eu comecei a tentar fazer o Salvador de hoje ´porque não tem. Hoje todo mundo tá querendo a melhor foto.

CLÁUDIA AD. LIMA: e você temido para onde?

ADENOR GONDIM: eu tenho andado, por onde eu ando não saio deliberadamente como fiz há muito tempo, que nem sei como está a qualidade do material da Vitória e Graça que fotografei. Então hoje, por exemplo, uma grande pauta que não tem um resultado prático nenhum, a não ser de memória é fotografar as ruas de Salvador hoje. Ninguém fotografa, ninguém tem o trabalho sistemático...

CLÁUDIA AD. LIMA: por quê?

ADENOR GONDIM: aí vem a pergunta: fazer para quê? Só um doido

CLÁUDIA AD. LIMA: então fotografia tem uma intenção e uma finalidade?

ADENOR GONDIM: claro, por exemplo, um cara faz Campo Grande, faz a Vitória, faz a Barra, para quê ele está fazendo isso?

CLÁUDIA AD. LIMA: é a mesma pergunta que a gente faz para você, para quê você fez?

ADENOR GONDIM: veja só, quando eu trabalho eu escolho o que estou fazendo. Quando você está trabalhando com isso do ponto de vista estético, do ponto de vista até comercial, pode ser, não sei, isso é uma coisa que pode nascer de um desejo pessoal, mas se você olhar toda uma geração que está aí, não vai fazer. Para quem vai fazer?

CLÁUDIA AD. LIMA: não interessa \_\_\_\_\_ ninguém?

ADENOR GONDIM não interessa, mas sem saber, por exemplo, uma senhora na década de 50 chegou na janela da biblioteca onde hoje é a prefeitura e fez uma foto daquele largo em frente ao Palácio Rio Branco e Elevador Lacerda. Aquela foto se eu fizer hoje, para quê tirar essa foto? 30 anos depois aquela foto tem muito \_\_\_\_\_, por exemplo imagine, aquele trecho perto do elevador era passagem do Porto e do Mercado Modelo, era de vereador, deputado e governador, era ponto de ônibus. Quanta coisa você tem a analisar ali, roupa, tipo de gente, tipo de veículo, uma série de coisa e era um foto banal para aquele período. Mas, se hoje você faz a mesma foto, não é nada, daqui a algum tempo você vai olhar aquela foto passa pelo sentido.

CLÁUDIA AD. LIMA: então, Salvador está precisando, no seu ponto de vista, de uma fotografia dessa atualidade?

ADENOR GONDIM: imagine, como é que eu vou sair daqui e pegar todo aquele trecho do Iguatemi, subindo por trás do Iguatemi, a proliferação de prédios que surgiram ali, eu vou fazer isso do ponto de vista prático para quê? Isso seria obrigação de um órgão do estado ou do município em produzir porque tem um custo. Eu já fiz, eu já fiz aquela avenida que vai para o Iguatemi ou que volta do Iguatemi eu fui em um prédio ali fotografei um lado, fotografei outro, fui no outro prédio. Mas imagine você vai sair para fazer um trabalho sem perspectiva nenhuma de resultado prático imediato. Bom, no caso em termo de uma memória da cidade ou coisa assim, amanhã ou depois isso é da maior importância, mas não foi registrado. Caberia sim, o órgão da prefeitura, entendeu? Ou do IPAC fazer esse rastreamento, por exemplo, áreas novas botar o helicóptero para ir lá fotografar e tal. Como é que um cidadão comum ou um aprendiz de fotografia ou um cara que vive de fotografia vai dispor de um tempo para fazer isso sem um resultado prático? Se por exemplo, no meu caso tem uma variante em relação a garotada. Fotografia é sobrevivência, eu faço para ganhar. Eu já me liberei disso de fazer para ganhar. Eu faço para ganhar em outras condições. Eu não faço sob encomenda. Posso fazer, não vou negar, mas quem está entrando no ramo da fotografia que está montando estúdio tá querendo ganhar dinheiro e isso não dá. A não ser que ele tenha um projeto direcionado para essa área, aí sim eu não faria, preferia fazer um projeto na área dos portos, nos quatro cantos do estado da Bahia para ver..

CLÁUDIA AD. LIMA: quando você diz que esta imagem você gostaria de ir a África e fazer esta imagem aqui, você acha que ao chegar lá na África ou seja onde quer que seja, essa imagem não estaria impregnada em sua mente e você tentaria ao máximo tentar recaptura-la não? Como é que é isso?

ADENOR GONDIM: pode ser e pode não ser, por exemplo, eu fiz uma foto...(depois de uma pausa). Eu te digo uma coisa, eu não teria o menor problema em plagiar.

CLÁUDIA AD. LIMA: é plágio?

ADENOR GONDIM: pelo prazer, você tá entendendo? Pela alegria, isso aí é o que eu acho que é fotografia visceral, fotografia selvagem, fotografia verdadeira para mim é uma foto dessas. Olha quanta gente envolvida, quanta alegria, quanta força tem isso, e outra tudo em função de uma foto, entendeu? É delirante.

CLÁUDIA AD. LIMA: agora vamos até parar, já que ela te diz tanta coisa é isso que eu quero pegar de você, me diz o que ela traz como essência, o essencial aqui nesta imagem? Me fala um pouquinho dela.

ADENOR GONDIM: a fotografia é tão importante que essas pessoas estão em volta dela, entendeu? Para uma foto. A pose, se existe inveja, tenho inveja de quem tirou essa foto, dos dois o que estava fotografando e o... \_\_\_\_\_ uma topada, isso seria uma bela topada.

CLÁUDIA AD. LIMA: ela em preto e branco?

ADENOR GONDIM: em preto e branco

CLÁUDIA AD. LIMA: láudia Ad. Lima: que é a que você tem como essência?

ADENOR GONDIM: uma coisa interessante, eu peguei uma foto de Bom Jesus da Lapa de um noivo. Essa foto era cor, mas ela diluída era coisa para se descartar e jogar fora, mas como ela era tão interessante dos dois elementos que estava nesta foto, eu comecei a trabalhar para ver se conseguia trazer um pouquinho do azul, preencher um pouco o espaço de azul, não consegui, não sei em que meu dedo bateu tirou a cor, a foto não era cor, a excelência dela era o preto e branco.

CLÁUDIA AD. LIMA: e aqui nessa imagem, os elementos que a compõe, por exemplo, os olhares, as pessoas, o que faz dela ser isso que você \_\_\_\_\_?

ADENOR GONDIM: o exótico, mas isso te garanto que se fosse uma roupa tradicional, formal, pelo fato em si do conteúdo e pelo comportamento das pessoas não faria muita diferença não, por quê? Porque o essencial aí é a foto, era a foto da família, a foto do grupo.

CLÁUDIA AD. LIMA: você gosta de foto de família, de grupo?

ADENOR GONDIM: ah eu acho fantástico, sabe por quê? Por exemplo, amanhã eu vou estar com você e seus alunos em determinado lugar, a gente conversa e tal, depois “vamos fazer uma foto do grupo?” vamos. Cinco anos depois, os \_\_\_\_\_ ali culminou, ali reuniu o que tinha de melhor do grupo, do grupo não era seu, meu, daquele grupo, aquela foto congela o momento de alegria ou tristeza ou o que for, entendeu? E pronto, congelou ali e acabou. Pouco tempo depois você vai ver as transformações que surgiram, foi embora, engordou, casou, teve filhos etc., mas, ficou aquele momento gravou, então a fotografia perdeu uma coisa que era fundamental, ela era um meio de afeto. As pessoas iam a foto tirar meia dúzia sabe para quê? Para mandar para São Paulo para dizer: ‘olha eu sou seu neto, não esqueça de mim. Olha como eu tô bonito’. Ou então dava, oferecia para o vizinho. Esses dias eu estava olhando um álbum nosso de Rui Barbosa da família, tinha uma foto de Dr. Brasil que era um dentista, eu não entendi: o que é que Dr. Brasil tá fazendo aqui? Ai mamãe disse: “é que antigamente quando as pessoas se gostavam elas davam uma foto de presente”. Então sempre na fotografia tinha uma mensagem, ‘olha seu tio te amo, te gosto..’. acabou. A informatização da fotografia, a digitalização tirou, quer dizer, banalizou, a gente tá vivendo outro momento que a mensagem é aquela, ‘\_\_\_\_\_ de você’.

CLÁUDIA AD. LIMA: face, é o face

ADENOR GONDIM: pois é.

CLÁUDIA AD. LIMA: inclusive ontem eu estava vendo a exposição de Zélia Gatai ela começa a fotografar porque ela quer mandar para os pais o crescimento, os pais dela e de Jorge Amado, o crescimento dos netos, dos filhos deles lá longe, então ela compra a primeira câmera dela assim com essa intenção em fotografar.



ADENOR GONDIM: eu convivi com aquele pessoas 6 meses lá dentro da casa deles, estava vivo o Jorge e a Zélia para fazer o Rua Alagoinhas 33. Minha irmã está fazendo uma tese baseada nesse livro

CLÁUDIA AD. LIMA: ah com suas imagens? Eu quero ver. Bom, o que eu queria, a gente conversou bastante, vamos, é bem provável que a gente tenha outros encontros, segundo tempo, já esgotamos aqui, mas eu gostaria de ver hoje alguma coisa do seu acervo, não precisa ser tudo hoje, mas que você selecionasse para mim primeiro

ADENOR GONDIM: não, eu vou te mostrar uma coisa assim, por exemplo, eu fiz uma foto X. Eu fiz aquela foto vendo aquele momento sabendo que aquela foto puramente não ia me atender uma expectativa porque eu teria que fazer uma intervenção para ela chegar ao que eu imaginava, e aí, como é que eu vejo um personagem? Aí eu fiz uma foto normal, por exemplo, eu fotografo essa estante aí, mas eu quero dá destaque aquela caixinha lá no escuro, ali atrás, mas para eu dar destaque dela eu tenho que anular esse fundo todo, essa parte todinha, eu anulo e deixo rastro dele, mas o que me interessa é aquilo ali, \_\_\_\_\_ na plenitude. Zé diabo, Zé otário, ele é uma figura assim: 15 dias de coma e 15 dias trabalhando e quando ele toma umas e outras, ele fuma um charuto e fica cantando ouro bar e é uma figura.

CLÁUDIA AD. LIMA: Isso é Cravo Neto aqui ó. Busca de uma estética, é Mário Cravo Neto, tá vendo quando a gente vê umas coisas assim...aqui eu acho bem dentro da proposta.

ADENOR GONDIM: aqui você tem todo o tipo de fotografia que você possa imaginar.

CLÁUDIA AD. LIMA: eu vou aqui viu, cuidado, não me apresente mais não. Vou me instalar aqui.

ADENOR GONDIM:: aquela foto foi transformada nessa.

CLÁUDIA AD. LIMA: sim, essa é uma foto e aí você dá um efeito?

ADENOR GONDIM: eu simplesmente nem acrescento nem subtraio

CLÁUDIA AD. LIMA: você recorta?

ADENOR GONDIM: eu vou escurecendo ela, vou dando o tom que me interessa.

CLÁUDIA AD. LIMA: ah certo.

ADENOR GONDIM: mas ela originalmente ela é essa daqui ó.

CLÁUDIA AD. LIMA: certo, não, é outra.

ADENOR GONDIM: ela é um documento, a outra é a interpretação.

CLÁUDIA AD. LIMA: a força desse olhar.

ADENOR GONDIM: então eu não tenho aquela da pureza que não...eu fiz ela, aqui. Eu posso botar ela quadrada, botar de outra forma, por exemplo, tem uma luz aqui que a gente não percebe, mas em outra foto ela aparece aqui. Mas, essa aqui está é melhor. Esse cara tem um trabalho tão bonito.

CLÁUDIA AD. LIMA: você coloca esse efeito e vai dá outro resultado. É muito bonito, é outra coisa

ADENOR GONDIM: é outra coisa, não tem nada a ver. Ali está a percepção, aqui tá a criação, entendeu?

CLÁUDIA AD. LIMA: entendi, mas o que te chama, te provoca nela?

ADENOR GONDIM: eu simplesmente estou colocando a minha visão do personagem, é pacífico, uma pessoa maravilhosa, mas é muito louco também. Quando toma umas e outras, que começa a fumar charuto, canta para ogum para não sei o que lá, fala um bocado de coisa, é um personagem. Poucos dias eu vivi uma cena de Bahia com ele. Ele estava num barzinho ali na ladeira da Conceição que é onde ele tem o atelier dele, aí desce uma mulher gordona segura no braço e eu no outro e vamos descendo para levar ele lá para \_\_\_\_\_. Deu 5 passos, no meio da ladeira ele disse: 'peraí um pouquinho, me segura se não vou cair'. Seguramos e tal, ele abriu a \_\_\_\_\_ botou a \_\_\_\_\_ de fora e mijou \_\_\_\_\_. (risos) se fosse filme não sairia tão autêntico como o verdadeiro. Teve outra também que é de Bom Jesus da Lapa. Deixa eu te dizer uma coisa, em São Paulo fui numa exposição de Picasso, estava lá uma máscara que era tipo uma

coisa oval com olho, olho, nariz e uma boca. Cheguei em Bom Jesus da Lapa, esse grupo eu vi uma máscara e fotografei, se eu botar uma do lado da outra, você vai \_\_\_\_ do grupo, entendeu? O mesmo corte, mas era muito mais bela do que a de Picasso.

CLÁUDIA AD. LIMA: você estudou um pouco cubismo?

ADENOR GONDIM: deixa eu te dizer uma coisa, um fato talvez que deve ser novidade para você. Ô meu amor eu não estudei nada do que fiz, tenho minha biografia do candomblé, tenho de tudo e fiz questão de não ler absolutamente nada. O que \_\_\_\_, eu compro \_\_\_\_\_ queria me dedicar a literatura, tentei escrever uma novela com uma lauda foi tão difícil escrever, tem que consertar aqui, talvez se fosse com computador facilitasse, eu desisti porque pensei o seguinte, para me tornar um escritor eu teria que viver muito e ler muito. Duas coisas, principalmente quando o cara não consegue viver, mas tem uma biblioteca, ele faz a viagem ali. Então eu decidi fazer o seguinte, eu vou viver. E tem uma série de aventuras desse viver e eu deixei de lado, agora como te falei há pouco, estou dando uma parada para me voltar um pouco, ler para entender um pouco o que eu fiz, o que eu sou e seguir adiante. Agora, por exemplo, eu tenho livros de \_\_\_\_\_ aí, por exemplo, o retrato depois da idade média, todo mundo repete, todo mundo copia todo mundo. Quando você é aluno e vê as luzes de Raíbram por aí vai, você só está copiando, uns bem outros mal. Ali na idade média congelou a linguagem do retrato e todo mundo insiste em fazer

CLÁUDIA AD. LIMA: até hoje estão fazendo retrato. o homem quer ser retratado

ADENOR GONDIM: pois é. Hoje eu tô preocupado assim ó, em mergulhar com calma fazer uma leitura desse livro, pegar o do Pierre Verger olhar e fazer uma leitura crítica. Por exemplo, tem uma foto de Pierre Verger que eu vi, logo que lançou ele aqui. Ele estava aqui, tinha um morro uma coisa assim, e aqui tinha uma parte que vinha uma tropa de mula, e o sol vinha nesse sentido contrário. Então, essas mulas em andamento criava uma áurea, uma poeira em volta dele. Eu disse: rapaz que coisa linda. Em 20 anos eu nunca consegui encontrar uma circunstância melhor. Fui para o Ceará, fui fazer a leitura do portfólio da menina e a primeira coisa que a porra da menina me apresenta é a poeirinha de Pierre Verger. Eu esculhambei com a menina.

CLÁUDIA AD. LIMA: porque?

ADENOR GONDIM: não, na boa eu disse: saia daqui, isso é uma afronta, um desrespeito

CLÁUDIA AD. LIMA: údia Ad. Lima: porque?

ADENOR GONDIM: que foi moço? Encenação pô. Ai eu peguei e disse: ‘eu levo 20 anos esperando uma poeirinha dessa para fazer uma foto. Isso é foi? \_\_\_\_\_ já fez’. Isso foi na base da brincadeira. Mas, ela pegou não foi uma poeira, ela pegou uma névoa da manhã no contra sol que é parecido e fez uma foto deslumbrante de um vaqueiro. Então, eu vejo assim, eu posso pegar e abrir o livro e em determinado momento encontrar uma luz ou aquela foto até me inspirar assim ó: o cara achou essa foto importante porquê que eu não acho importante em uma similar com um determinado elemento que não tem nada a ver?. Então, eu acho que essa convivência com outros autores é interessante porque eu não vou fazer igual, entendeu? Mas eu posso ter inspiração de uma determinada foto, de uma determinada luz ou determinado ângulo diferente e fazer. O aperfeiçoamento, o conhecimentozinho profissional depende. Foi uma coisa que eu deixe a margem, uma coisa que me joguei de corpo e alma mais no fazer do que no entender o que eu tava fazendo, então, é fundamental agora que começa a debulhar isso aí.

CLÁUDIA AD. LIMA: me mostra Salvador, o seu acervo de Salvador, tem o quê assim?

ADENOR GONDIM: especificamente?

CLÁUDIA AD. LIMA: aquelas imagens, em seus diversos arquivos o que teria assim de essencial para..

## **Áudio 70**

CLÁUDIA AD. LIMA: Uma das perguntas é justamente essa, o que há de novo para ser fotografado? O que há mais, os temas, recursos, técnicas, como você veria essa gama para os novos fotógrafos ou até para você mesmo?

ADENOR GONDIM: a minha casa, a minha rua, o jardim, o Campo Grande, o mar. Fotógrafo baiano não alimenta o som do mar, é muito mal fotografado, do ponto de vista de um trabalho pessoal, eu não conheço nenhum, a não ser de navegação coisa assim, mas de mar \_\_\_\_\_ já ta utilizado isso aqui, mas é só imaginar do ponto de vista documentação e do ponto de vista de criação, fica a critério da pessoa. Pode inventar a foto, pode até pegar um grupo, desenvolver um ensaio sobre o \_\_\_\_\_ que fizeram mil, mas pode fazer um diferente. Eu acho que tem muita coisa para fotografar, agora, eu por exemplo, eu não teria tempo para fazer 10 a 15 trabalho que eu pretendo fazer , agora eu não posso ficar dando caminhos porque se não eu não faço

CLÁUDIA AD. LIMA: você tem muito a percorrer?

ADENOR GONDIM: tenho muito a percorrer, eu queira ter duas encarnações para fazer trabalho na Bahia.

CLÁUDIA AD. LIMA: então não se esgotou os temas?

ADENOR GONDIM: do ponto de vista teórico, do ponto de vista prático tem muita coisa a fazer. A Bahia está passando por um momento de transição, o país, porque está acontecendo, tem as manifestações, pode ser importante para um, pode ser importante para outro, coisa assim, não falta o que fazer, agora é preciso acabar um pouco com essas coisa da festas da Bahia porque já está batido ou então vai lá para o alto sertão pegar uma novidade.

CLÁUDIA AD. LIMA: eu conversando com um rapaz negro, ele participa até dos movimentos, ele disse primeiro: faltam fotógrafos negro.

ADENOR GONDIM: não, tem.

CLÁUDIA AD. LIMA: tem? para registrar Salvador

ADENOR GONDIM: tem. era uma coisa que eu tinha preocupação porque as vezes eu me sentia invadindo uma área que não era minha. E tinha o Baue que era um puto fotógrafo, mas ele era o cara da criação, não é da documentação, mas hoje já existem alguns fotógrafos que estão trabalhando primariamente dentro desse...

CLÁUDIA AD. LIMA: e mulheres negras

ADENOR GONDIM: e mulheres negras também. Não tem um nome, mas ta la devagarzinho fazendo, olhando.

CLÁUDIA AD. LIMA: \_\_\_\_\_ tem mesmo muitas negras.

ADENOR GONDIM: quantos visitam meu blog deixam opinião ou coisa assim. Eu cheguei até a aventar a possibilidade da gente se reunir para conversar um pouco com esse pessoal, pelo menos eles fazerem uma documentação sobre o que eles julgam importantes que pode ser o movimento, pode ser a luta pela liberdade, contra a discriminação, tem tanta coisa do ponto de vista documentação e do ponto de vista artístico também.

CLÁUDIA AD. LIMA: ai é uma coisa que me chamou atenção é ele ter dito que há uma exploração de uma temática afrodescendente muito forte dentro de sua religiosidade e tal que está sendo replicada e replicada, mas não tem um olhar para outras coisas, por exemplo, o que acontece na própria periferia, ou seja, jovens sendo assassinados e tal.

ADENOR GONDIM: mas tem um problema que é a questão da segurança. Eu gostaria de tá, para você ter uma ideia, no dia 02 de julho eu fui dormir, eu deito, eu fiquei incomodado sem saber se eu levava aquela câmera dali ou uma inferior ao 02 de julho. Depois eu achei que era um desaforo eu ter um equipamento bom em casa e não ir para rua com medo de ser roubado, entendeu?

CLÁUDIA AD. LIMA: (não deu para entender por está muito baixo)

ADENOR GONDIM: eu gostaria de está trabalhando dentro de uma comunidade da periferia, mas é complicado.

CLÁUDIA AD. LIMA: é o \_\_\_\_\_

ADENOR GONDIM: um assalto no ônibus leva equipamento ou a própria comunidade pode não gostar.

CLÁUDIA AD. LIMA: agora deixa eu voltar a essas imagens, a gente já vai terminar, é sobre essas imagens que vamos pegar na semana que vem., mas é so para finalizar hoje. Essas por exemplo parecem foto de estúdio, há um domínio de luz, de controle, enquadramento, como elas são feitas? Me explique seu segredo.

ADENOR GONDIM: isso aqui é uma parede escura e ele aqui com o corpo pintado. Quando pinta o corpo de tinta preta brilhante vira diamante, ele perde a cor, ele não tem a cor, temo reflexo, isso aqui é mais natural. Esse pigmento que coloca dá brilho ai fica parecendo sujo. Eu fotografei os cães, que você viu na primeira foto, aquilo ali era no meio da rua.

CLÁUDIA AD. LIMA: ela é panorâmica ou não?

ADENOR GONDIM: não, bota um pano de 2 metros de largura por 3, a luz bate aqui reflete lá, acabou. Tá pronto o estúdio. Refinadíssimo. Ai sim, a técnica é importante saber.

CLÁUDIA AD. LIMA: são recortes? Elas tem algum tratamento? Essa lilás tem um tratamento não tem? uma de lua com fog. Agora são todas lá em Jacobina né?

ADENOR GONDIM: não, essa última e essa são em Laranjeiras

CLÁUDIA AD. LIMA: não tem nenhuma de Salvador né?

ADENOR GONDIM: não.

CLÁUDIA AD. LIMA: aquela que ele solta um fogo na praça, um lilás, não tem tratamento?

ADENOR GONDIM: não, ali é o cão \_\_\_\_\_ (risos). Numa serie que Silvio fez sobre fotografia..

CLÁUDIA AD. LIMA: você não vai fazer exposição desse material? Vamos levar para Portugal? Doida para levar o material dele para Portugal, mas ai a gente tem que fazer todo um..

ADENOR GONDIM: ta tendo um festival lá agora, o de Braga.

CLÁUDIA AD. LIMA: ah Braga é importante. Eu tenho que fazer o projeto assim que terminar (conversa com outra pessoa)

ADENOR GONDIM: aí, a foto foi essa. Emendada de durex coitadinha.

CLÁUDIA AD. LIMA: e essas mãos.

ADENOR GONDIM: agora sabe como vejo essa foto? Isso aqui é Europa o primeiro mundo, aqui é o terceiro mundo, se tirar isso aqui acaba.

CLÁUDIA AD. LIMA: a sustentação. Olha a narrativa que você aplica.

ADENOR GONDIM: mas ai eu tive um problema.

(uma conversa com outra pessoa)

ADENOR GONDIM: eu mandei seis fotos para serem analisadas individualmente e concorrendo lá a prêmios e coisas e tal. Eu não fui classificado em condição nenhuma e fiquei aguardando qual era a leitura que o cara ia fazer, se eu botei 5 fotos mais 1 era para analisar individualmente, cada foto era \_\_\_\_\_, não era o conjunto. A figura vem de lá e diz (risos) pela narrativa tá quebrada e coisa. Eu vou dizer a ele primeiro que minhas fotos eles colocaram numa categoria que não tem nada a ver que são fotos de jornalismo. Segundo, quando eu mandei, eu mandei para serem analisadas individualmente e não coletivamente, ou seja, o que eles disseram para mim não significa absolutamente nada, perdi tempo e dinheiro, acabou.

ADENOR GONDIM: eu fico tirando sarro, fico provocando, e o pior é que eu provooco e ninguém entra no jogo.

CLÁUDIA AD. LIMA: primeiro capítulo da minha tese vai ser sobre isso viu. O primeiro capítulo \_\_\_\_ da narrativa fotográfica. Mas tem algumas justificativas e você não está errado não, ta bom?

ADENOR GONDIM: olha as imagens que mandei para serem analisadas individualmente.

CLÁUDIA AD. LIMA: ah sim, aí e eles não aceitaram. Uma sequência..

ADENOR GONDIM: essa, essa, essa, essa, essa e essa. Individual, aqui é uma história.

CLÁUDIA AD. LIMA: eles pediram uma sequência. Todo mundo fica bonito nessas fotos que você tira, até o cão chupando manga fica lindo.

ADENOR GONDIM: Aqui eu botei esse. E eu explico, boto o texto lá, pego o Google traduzo (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: agora, aqui não estão as imagens, grande parte das imagens que eu gosto muito, agora se você fechar um olho, o que você vê? Fecha um olho assim ou tenta desfocar, o que você vê? Tenta não desconstruir a imagem ou..

ADENOR GONDIM: não sei.

CLÁUDIA AD. LIMA: não consegue?

ADENOR GONDIM: não

CLÁUDIA AD. LIMA: o que mais se vê aqui nesse contraste que você formula? Só para tentar ver o que eu vejo.

ADENOR GONDIM: Essa parte central?

CLÁUDIA AD. LIMA: não, na imagem, tenta desfocar. Não focalizar anda do que você..

ADENOR GONDIM: não tem ponto de fuga, ela tá ali e é aquilo. Quer dizer, acho que pelo fato de ser míope, de olhar as coisas mais de perto, entendeu, é um elemento fundamental na determinação da visão completa.

CLÁUDIA AD. LIMA: tire os óculos, veja essa imagem

ADENOR GONDIM: estou vendo a mesma foto

CLÁUDIA AD. LIMA: vê a mesma foto? Mesmo longe? Tá tudo focado?

ADENOR GONDIM: tá

CLÁUDIA AD. LIMA: desfoque

ADENOR GONDIM: tem lente o que \_\_\_\_\_

CLÁUDIA AD. LIMA: aqui não estão as fotos como eu vejo Gondim. As fotos elas mostram, fatasiocas suas imagens, elas nivelam, isso aqui também é um pouco, essa geometria, esse contraste, olha isso, gente, é isso que tô falando.

ADENOR GONDIM: o que quero dizer é o seguinte: a beleza está diante de você e você não vê. Eu sei, desci da casa de D. Filinha, ele tava preparando o lugar onde seria a tenda da festa do caboclo, aí ele tá fazendo o teto.

CLÁUDIA AD. LIMA: as fotos são iguais.

ADENOR GONDIM: geometricamente sim, mas eu não vou pela geometria, vou pelo conjunto

CLÁUDIA AD. LIMA: não, eu sei.

ADENOR GONDIM: essa eu acho uma coisa assim meia..essa tava como perdida.

CLÁUDIA AD. LIMA: essa aqui é em Salvador?

ADENOR GONDIM: não, isso é a \_\_\_\_\_ da mulher do diabo. Aqui essa foto, é essa foto aqui que o \_\_\_\_\_ ia jogar fora, é só trabalhar um pouquinho do céu e coisa e tal. Participou da exposição no \_\_\_\_\_ cultural, participou da exposição em homenagem a Maria Betânia. Olha para isso, como é que joga uma coisa dessas no lixo e bota um símbolo na barraca de uma cerveja.

CLÁUDIA AD. LIMA: são as mudanças da estética. Infelizmente ou felizmente porque tudo muda.

ADENOR GONDIM: mas, não precisava mudar tão radical.

CLÁUDIA AD. LIMA: isso aqui eu acho que é um produto fantástico, eu queria fazer o projeto em cima disso se você não tiver outras ideias ou intenções. Fazer uma boa seleção com essas imagens e

ADENOR GONDIM: ah não, ele entra primeiro de lá. É porque esse lado está voltando

CLÁUDIA AD. LIMA: lindo, fantástico. Se você me permitir, como foi o projeto se você quiser mandar para mim, depois dessa etapa agora que estou passando esse sufoco, eu quero fazer esse projeto para angariar recursos para levar para exposição em Portugal.

CLÁUDIA AD. LIMA: a gente está indo para Portugal dia 08. Ah é, agora? Que bom. Estão indo para lá para exposição?

ADENOR GONDIM: não.

CLÁUDIA AD. LIMA: vão para onde?

ADENOR GONDIM: Lisboa, 5 dias, Porto 3,4 dias.

CLÁUDIA AD. LIMA: você tem uma irmã que mora lá né'?

ADENOR GONDIM: não, tava lá, já voltou. Ta fazendo o \_\_\_\_\_

CLÁUDIA AD. LIMA: doutorado. Ela faz lá em Lisboa

ADENOR GONDIM: faz em Lisboa.

CLÁUDIA AD. LIMA: hum, certo. Gostei muito, e é o próximo passo, depois disso tentar ver ai e colocar, deixo você muito a vontade, mas a minha intenção é levar essa exposição para lá, ampliar, ver se consigo verba com o pessoal do projeto lá do \_\_\_\_\_, o que eles têm, verba lá no centro de estudos.

ADENOR GONDIM: isso seria onde?

CLÁUDIA AD. LIMA: é no \_\_\_\_\_, a exposição seria lá e de repente pode rodar né. A minha intenção é fazer essa exposição, sei que para Pierre Verger isso é um pouco impossível porque poderia fazer, no dia da minha apresentação de tese, eles tem uma galeria, o próprio curso tem uma galeria linda, uma casa antiga na cidade velha lá e faria como se fosse uma representação desses ambientes, e a imagem, mais ou menos isso que você fez com sua foto, aquela coisa que você fez, que você diz que compôs. Por exemplo, uma imagem que você tem aqui de Salvador, por exemplo, de iemanjá, então estaria ali um altar para iemanjá, ou seja, alguma coisa assim representativa, e sua foto interagisse com o ambiente, seria algo interativa, um olhar que o português percebesse aquele ambiente, com velas, com todos os rituais que tivesse, a pipoca e tal. Uma determinada imagem, por exemplo, por isso a gente precisa fazer a seleção, ela de repente está aqui ou está no outro material que você tem que a gente vai selecionar juntos.

ADENOR GONDIM: me dá um papel ai para eu entender melhor

CLÁUDIA AD. LIMA: ta certo. É que eu fazer isso eu preciso passar por essa etapa de seleção, essa etapa que estou passando agora. Eu trabalho muito por etapa. Primeiro foi de leitura, dois anos de pura leitura e escrever as publicações que eu publiquei. Ai agora das pesquisas, de campo e tal e no ano que vem é desse projeto para a construção da tese, eu vou escrever a tese e paralelamente esse projeto de levar você para Portugal com essa exposição, de repente se eles conseguirem circular mais lugares.

ADENOR GONDIM: a gente poderia ver também se através da...

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas, com tudo pago. O projeto que digo é com tudo pago, o material seja para fazer a revelação, as molduras, a parte da impressão.

ADENOR GONDIM: mudou.

CLÁUDIA AD. LIMA: mudou, a gente revela, é uma outra coisa. A sua ida, passagem, até mesmo o seu cachê, honorários, então isso preciso batalhar para que a coisa fique, é uma parte que me comprometo a tentar fazer.

ADENOR GONDIM: talvez você encontre na metade do caminho por aqui também \_\_\_\_\_

CLÁUDIA AD. LIMA: sei que as coisas estão muito difíceis por aqui, Portugal não tá muito fácil também não.

## Áudio 072

ADENOR GONDIM: essa é cachoeira, numa roça em Cachoeira. A gente ia para Cachoeira, parou numa roça, numa fazenda lá. Uma foto que eu gostaria de \_\_\_\_ uma situação semelhante é essa daqui ó. Isso é uma penumbra com sabe qual é? A galinha da Angola e a...

CLÁUDIA AD. LIMA: pomba branca

ADENOR GONDIM:: mesmo assim vou ver depois se encontro a negativa vou ver se recupero ela.

CLÁUDIA AD. LIMA: tem uma certa estética.

ADENOR GONDIM: isso aqui é sertão. Salvador, ó lá ó, eu quero ir fazer uma exposição das fotos que fiz em 80. Tive lá em junho de 80.

CLÁUDIA AD. LIMA: sim, e não retornou lá?

ADENOR GONDIM: não retornei não,

CLÁUDIA AD. LIMA: ah isso foi a sua primeira vez.

ADENOR GONDIM: fui uma vez para fazer isso. Isso aqui é do \_\_\_\_\_ de Jesus, uma feira Hip de antiguidades que tinha. \_\_\_\_\_ Andrade fotógrafos. Aqui a população de terreiros, os donos que moravam em Porto de Corumbá. Isso aqui é em Caraíva. Aqui é Ponto de Corumbá. Será que essas pessoas ainda existem lá? É uma mistura, você tem o negro, tem o branco. Aí vem a romaria, depois a Boa Morte, a prisão aqui ó. Isso aqui eles tiraram, não existe mais, tipo uma sobre loja, isso não fazia parte do original do forte, eles derrubaram isso. Hoje você tem o Forte assim, a entrada, umas salas lá que \_\_\_\_\_ hoje é capoeira. Lugar tenebroso viu.

CLÁUDIA AD. LIMA: depois eles derrubaram?

ADENOR GONDIM: é. um calor absurdo, isso aqui é Porto de Corumbá. Salvador. Salvador. Carnaval de Salvador.

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas, quem olha essas imagens assim, vamos dizer que elas não estejam contextualizadas, pegam essas imagens e imagina que Salvador é isso, não é?

ADENOR GONDIM: é, mas Salvador não é só isso.

CLÁUDIA AD. LIMA: e o que você acha que Salvador é mais? Aos seus olhos.

ADENOR GONDIM: eu escrevi um texto ontem e coloquei, quando coloquei assim, comecei a colocar o Cosme e Damião

CLÁUDIA AD. LIMA: ah sim, eu acho que li esse

ADENOR GONDIM: e eu coloquei uma situação crítica que hoje praticamente as festas de largo não existem mais santos, orixás, caboclo encantado e nada. Ai eu dou uma meio que uma opinião em relação a isso que dá uma ideia do que é Salvador nesse momento. O clima de magia que a gente vivia na década de 70 e 80 acabou. Hoje é uma cidade vamos dizer assim, (pausa para pensar no nome). Eu às vezes encontro um pedacinho quando vou para essas festas populares como a Festa do Bonfim, a população lá de \_\_\_\_\_.

CLÁUDIA AD. LIMA: bom, vamos retornar aqui em algumas coisas, algumas questões bem objetivas porque quero sair daqui hoje fazendo uma visualização e uma seleção na realidade, o que quero fazer é isso, uma seleção com você de algumas imagens que para você se identificam exatamente com isso que você pensa que é Salvador e para mim, dessa pesquisa que estou desenvolvendo, como eu vejo Salvador a partir de suas imagens. Então, seu nome completo?

ADENOR GONDIM: Adenor Queiroz Goldinm

CLÁUDIA AD. LIMA: Profissão? Pode dizer que é fotógrafo né? Bem, idade?

ADENOR GONDIM: 65 migrando para 66.

CLÁUDIA AD. LIMA: quando é a data do seu aniversário?

ADENOR GONDIM: 25 de junho de 50

CLÁUDIA AD. LIMA: olha, no dia do aniversário do meu filho. Não, ele faz em 26 de junho.

ADENOR GONDIM: 1950

CLÁUDIA AD. LIMA: Tem um ponto que é essa descrição de Salvador, mas antes eu queria deixar muito fixada essa ideia de onde vem, sei que você nasce praticamente, nasce em Rui Barbosa, mas vai conhecer a fotografia quando seu pai decide fazer essa carreira de fotógrafo de Studio, fotografando identidade das pessoas. Tem alguma coisa anterior?

ADENOR GONDIM: tem, que é como a fotografia chegou lá em casa.

CLÁUDIA AD. LIMA: sim, tem seu tio que veio de Salvador

ADENOR GONDIM: Meu tio, depois veio meu pai, depois que meu pai conseguiu autorização para emitir carteira profissional, que a fotografia entra...

CLÁUDIA AD. LIMA: entra na sua casa

ADENOR GONDIM: como se fosse um processo de remuneração da emissão da carteira profissional, ai no momento em que se domina a técnica do 3x4 é que começa a vir o pedido de um para fazer meia dúzia de postagem para mandar para o parente, uma primeira comunhão,

um fotógrafo social, vamos dizer assim, de uma cidade do interior, a partir daí se faz todo tipo de foto. Feito isso, que eu andei por esse caminho, sendo que eu fiquei fixado por 3x4 que é foto para documento.

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas, a primeira vez que você pega a câmera fotográfica, você tem ali a relação com o pai e tal, mas para fotografar é quando exatamente, com que idade? 6 anos que chega né?

ADENOR GONDIM: por aí, 56, 57 por aí.

CLÁUDIA AD. LIMA: e o que você acha, sei que tem essa necessidade anterior, que é influência da sua família não é, mas e a sua necessidade de fotografar?

ADENOR GONDIM:: isso vem depois, depois de, isso vem, por exemplo, com essa confusão começou em 56, 57 e ela veio modificar a partir de 68, 69, 70 é quando eu começo a olhar a fotografia além do 3x4, do batizado, do casamento, era uma fotografia que não era comercial, mas era o prazer de fotografar, uma coisa assim mais como hobby. Aí pego esse período até 71 e abandono a fotografia para fazer biologia, fiquei praticamente sem fotografar uns 3 anos, até que apareceu uma prática super TL como uma lente que não dava foco, mas isso não impedia de sair, andar pela cidade fotografando, da mesma forma que eu saía antes em busca do que eu não sei, mas em busca o quê que eu vou fazer? Como é que eu vou colocar nesse retangulinho? O que vou colocar aqui? Qual o sentido disso? Coisa e tal e não tinha referência nenhuma a não ser eventual, por exemplo, assim, a gente sempre observava, a gente olhava muito a revista O Cruzeiro, mas depois veio a realidade por esses anos 68, 69, por aí com os ensaios fotográficos, com uma nova linguagem que era aquilo que eu também estava buscando.

CLÁUDIA AD. LIMA: vamos dizer assim, essa sua experiência de enxergar Salvador da forma como você descreve nas imagens, você acha que ela tem algum nascedouro, vamos dizer assim, você via Salvador de uma forma diferente do que outras pessoas viam ou é algo original, algo específico, único do seu olhar? Como você vê?

ADENOR GONDIM: eu não tenho essa preocupação, por exemplo, posso te mostrar, eu sai antes de ontem com a possibilidade de encontrar na rua um cestinho com Cosme e Damião, alguém pedindo esmola para ele. Aí eu vou, por exemplo, eu sai daqui e fui até o Tabulão pela Baixa do Sapateiro e fui fotografando aquilo que me chamava atenção. Então eu não sai com um objetivo definido, eu sai para buscar uma mochila, levei a câmera e o que fui encontrando no caminho, aí o que veio, por exemplo, o que foi o resultado dessa saída, vamos dizer assim, alheia, sem pautar, sem nada. Durante o período do, eu já vinha refletindo um pouco sobre isso e ficou mais acentuado, mais claro isso na seleção de fotos para Pierre Verger, onde a curadoria sentia a falta exatamente de fotos da cidade, então não tem muito sentido espontaneamente uma pessoa fotografar a sua cidade, a arquitetura da sua cidade, coisa assim, porque hoje a fotografia gira em torno de 2 pontos. Um, o comercial, onde você faz a foto sob encomenda ou você faz a foto se você tem um arquivo comercial você enriquece ele de a qualquer momento aquela imagem ser comercializada. Uma é o lance comercial e outra é o prazer pessoal. Então, qual é o prazer comercial? Por exemplo, eu vou chegar agora e fazer uma foto da Praça Castro Alves, quer dizer, dentro dessas duas alternativas não tem, mas por exemplo, eu posso está preocupado em dizer: 'olha a minha cidade hoje é assim'. Então eu vou fazer uma série de fotos que não vão me dizer absolutamente nada no sentido do prazer de fotografar, mas em tá gerando uma imagem que a qualquer momento vai ter um certo valor.

CLÁUDIA AD. LIMA: porque o que lhe comove, o que lhe dar prazer são essas imagens da população típica, sociais, é isso que te provoca? E não a arquitetura, e não o monumento, patrimônio, o que é que...

ADENOR GONDIM: arquitetura tem, veja só, não tem uma forma, tudo isso tá envolvido, por exemplo, se eu for pegar no meu arquivo aqui eu tenho uma série solta aí que eu quero organizar do que eu chamo de design popular, como é que eu vejo design popular? Um pai de santo chega no poste de luz que fica em frente a casa dele, bota uma plaquinha desenhada com búzios e tal,



dizendo: consulta por telefone. Então, tem duas coisas ali: tem um conteúdo cultural de uma mudança que está acontecendo e tem uma informação que é lúdica. Eu chego ali, vejo um cara que fez um anúncio na frente da loja dele de um pato estranhíssimo, aquilo me chama atenção, vou e fotografo. Vejo uma casa pintada de azul e vermelho ou azul e amarelo ou ou amarelo e vermelho, então as cores, a forma não me atrai. Então tudo que é do ponto de vista um pouco diferenciado, mesmo que aquela coisa seja do teu dia-a-dia, da tua rotina, e que você não vê e eu vejo, para mim é importante. Por exemplo, eu estou terminando de fazer duas fotos de duas casas extremamente gráficas, a frente da casa cor de abóbora e branco. Quando eu viro para o outro lado vejo um senhor andando lentamente, ele devia ter uns 90 anos com um ramo de flor na mão. Eu sai, andei, andei, eu não consegui fazer a foto com a grandeza que eu vi aquele senhor. Uma coisa é o que você vê, outra coisa é quando você capta. Eu fiz tudo, não consegui captar uma imagem que, vamos dizer assim, evidenciasse todo o sentimento que me causou aquele andar dele com as flores que ele estava levando para alguém ou para casa dele, era uma coisa diferenciada. Era um senhor de uns 90 anos, andando, capecando um pouco, mas ele ia ali com uma coisa bonita. Então, essas coisas do lado humano é que minha fotografia vai, do belo ou do feio é importante também, do feio significativo.

CLÁUDIA AD. LIMA: então você primeiramente tinha essa ideia de uma fotografia que fala da cultural, do social, mas tem também uma estética, das cores, das imagens, da geometria..

ADENOR GONDIM: da geometria, do relevo, do grafismo, das formas...

CLÁUDIA AD. LIMA: a sua marca pessoal estaria nessas imagens?

ADENOR GONDIM: eu resumiria tudo por um lado bom da vida. Eu não sou um fotografo da miséria, eu não sou.. Você quer ver a saída? Quer ver a sequencia da saída?

CLÁUDIA AD. LIMA: sim

ADENOR GONDIM: Veja só, fotografo algum é obrigado a fazer obra prima. Muitas vezes, uma obra prima não tem esteticamente o sentido, a obra prima no sentido da importância daquele momento, daquela pessoa, do fotografo encontrar aquele (pausa) só encontrei ela de duas vezes que sai procurando, o trecho que você encontrar...essa manifestação é Piedade e do caminho da Praça da Sé ao Terreiro de Jesus.

CLÁUDIA AD. LIMA: então Goldim, você tem diversas outras imagens desse Cosme e Damião?

ADENOR GONDIM: tenho uma série

CLÁUDIA AD. LIMA: sim, você tem várias, mas o que faz você sempre procurar mais? Não tem uma que te satisfaça?

ADENOR GONDIM: Não, eu não estou em busca da imagem que me interessa, estou em busca da variedade, da expressão popular, por exemplo, nessa daqui mesmo eu coloquei que ela considerou um momento tão ruim que acrescentou \_\_\_\_\_ e o São Expedito que é o santo das causas perdidas. Ela bota aqui, você vai ver...aqui ó, primeiro, eu nunca vi esse bernalzinho, esse \_\_\_\_\_ Bombomiê tudo bem, mas ela acrescentou o terceiro Dou1 e acrescentou o São Expedito.

CLÁUDIA AD. LIMA: e quem é esse terceiro?

ADENOR GONDIM: Dou1 que é o terceiro personagem de Cosme e Damião.

CLÁUDIA AD. LIMA: ah é? Tem três personagem? Então a história é longa.

ADENOR GONDIM: veja só, o que acontece, é diferente, ele não é uma imagem...tem outros mais poderosos, muito mais interessantes, mas no momento o que mais me interessa é o documento, se eu não consigo fazer a foto expressando aquilo que está em mim, eu faço documento e essa foto é um documento. Agora tem outros aqui, deixa eu ver.

CLÁUDIA AD. LIMA: então existe uma foto que está em você ....

ADENOR GONDIM: olha a abordagem, o método.

CLÁUDIA AD. LIMA: então Goldom, há uma imagem que você quer expor para fora, não é isso? por falta as vezes de elementos externos que dificulta essa concretização dessa imagem que está em você? Me explica bem essa coisa dessa imagem que está em você.

ADENOR GONDIM: eu percebo quando eu posso fazer uma boa foto ou não, se eu vejo que não consigo eu registro, depois eu posso até me surpreender com o resultado, entendeu? mas na hora, é aquela coisa, eu explico isso bem no vídeo que fizeram comigo, se você não tiver vou ver se localizo para você ver, eu estou te olhando aqui, estou te vendo de uma forma, a foto não é você, é o que eu penso em relação a você, então eu vou em busca, se eu não encontrar eu digo: ó eu fiz um retrato seu e não é meu, entendeu? Então tem uma coisa muito subjetiva, por exemplo, eu faço associação assim, chego aqui agora no meio da rua está Gilberto Gil ou está qualquer autoridade e coisa e tal, se eu tiver interesse fico por perto como quem não quer nada, num determinado momento que eu não sei qual é, eu entro em cena e converso, é como se eu jogasse o anzol com a isca, quando eu pega, eu saio, quando eu saio eu estou invertendo o papel, ‘não, calma, complexo’. Quer dizer, estou diante da estrela, em um momento me aproximo e inverte o papel, quando entro em cena e coloco minha mesa e saio antes de me alimentar, a pessoa que eu queria, que eu estava diante, ela inverteu o papel, ela agora quer saber o complemento e isso em várias situações de esta fotografando, de tá, eu construí meu livro assim, o livro de, uma amiga minha tinha um projeto, tinha algumas fotos, livro meu, com o menúcio dos Miseráveis que é daqui da Bahia, no dia que Pavarotes estava aí, aquele monte de seguranças, monte de gente e coisa e tal, e eu quieto. Quando abriu a cena, “como vai \_\_\_\_\_, tudo bem? Tem uma coisa muito legal, para você dá o apoio”. “Eu não estou te convidando, estou lhe dando oportunidade”, numa boa assim (risos). Aí ele me olhou assim, “mas, o que é isso?” ele disse: “é um livro só da Bahia”. Conversou, tirou o cartão me deu, informou a secretária e tal. Um ano depois o livro estava pronto e era \_\_\_\_\_. Então, na fotografia tem isso também, você está diante de uma coisa, você percebe que ali tem, o que é que tem você não está sabendo, eu até já comentei isso com você, você vai, você olha, você fotografa e tal, mas está percebendo \_\_\_\_\_, as vezes é a primeira foto definitiva ou pode você fotografar e no final encontrar a foto ou pode não encontrar, o que você está percebendo naquele momento. Agora, tem também um detalhe, depois você pode ser surpreendido por uma daquelas imagens.

CLÁUDIA AD. LIMA: seria por isso que, vamos dizer, você tem esse catálogo enorme e agora você está organizando isso. Aí eu lhe pergunto...

ADENOR GONDIM: estamos diante de um fato concreto. Se você perguntar a mim sobre o \_\_\_\_\_. Então o que é o momento agora sobre Adenor? É estudar o material dele, estudar o conteúdo de cada um para encontrar algumas respostas e outra, também está ilustrado em relação ao que você fez poxa, porque não basta só a sensibilidade, a sensibilidade é fundamental, mas é interessante também o suporte intelectual para isso. Mas, voltando a questão o que é que determina. Não sei \_\_\_\_\_, é o que eu estava falando, eu vou saindo as coisas vão aparecendo.

CLÁUDIA AD. LIMA: é necessário que o fotógrafo tenha essa consciência, Goldim das questões sociais, consciência política, a visualidade está nesta..

ADENOR GONDIM: é fundamental, por exemplo, se eu trabalhasse, tem duas coisas: tem o fotógrafo que está trabalhando em uma empresa, jornal e tem o outro franco atirador. O que trabalha pelo jornal, se ele trabalha na área de esportes, ele tem que entender de esportes, tem que saber de todos os personagens, da história de cada um. Se ele trabalha na área política, ele tem que saber de todos os políticos, todas as manhas porque, inclusive estabelece uma linguagem fotográfica em relação ao personagem. Já o outro, o franco atirador, o ventania, o mundo é dele, ele faz o que ele quer, a hora que é possível fazer, ele não tem o compromisso, por exemplo, o meu compromisso, eu poderia dizer que é o seguinte, o mundo que eu vivi é esse que tá aí, cada um tire a sua conclusão sobre ele, eu tive o propósito principalmente pelo prazer que tá fazendo isso, e poucas pessoas conseguem sobreviver trabalhando naquilo que ele gosta,

e eu de certa forma, há muito tempo sou senhor da minha vida, da minha voz, eu fotografo o que eu quero, entendeu? Já não preciso mais fotografar coisas que não me interessam para poder fotografar coisas que me interessam, não posso ser radical porque, agora partir para o sacrifício para ter o dinheiro, agora estou num momento de desaceleração, não é sair de campo, é de jogar...se você jogava antes 30, joga 15, joga 10, joga 5, mas joga.

CLÁUDIA AD. LIMA: Me diga uma coisa, você se considera uma pessoa que conseguiu mudar uma visualidade em relação a determinados temas que você tratou construir essa imagem de Salvador que nós temos que ela está passada. Você...

ADENOR GONDIM: eu fiz isso aleatoriamente, eu não tinha um propósito definido disso e daquilo e coisa e tal porque existe muita coisa e se a gente for dispersar demais, agora eu penso assim, eu não tenho referências de quem fez isso, mas eu percebo que eu tenho sido uma pessoa que tem propiciado referência com o meu trabalho para toda uma geração, entendeu? Quer ela concorde ou não, mas isso é um fato concreto, as vezes ouço algumas pessoas fazerem comentários sobre isso e coisa e tal, agora dentro desse contexto todo, como é que eu diria, é uma celebração a vida, o meu trabalho é uma celebração apesar dos pesares, é uma linguagem ao povo baiano que é fantástico, que é singular e que é tão maltratado, é uma pena que o poder público não entende de cultura popular, não sabe para onde vai e não dá o tratamento que merece. Agora mesmo a gente tá na luta pelo Pierre Verger que está conseguindo, tá vindo aí, Pierre Verger que é o prêmio nacional. A gente..

CLÁUDIA AD. LIMA: mas, tem o prêmio regional né?

ADENOR GONDIM: Não, a gente vem propondo, a gente vem há uns 4 anos conversando com a secretaria de cultura o seguinte, o Pierre Verger já modificou alguma coisa, tem um projeto, um prêmio baiano que seria o prêmio Mário Cravo só para fotógrafo baiano, entendeu? Tem pleito, um departamento dentro da estrutura do estado \_\_\_\_ da fotografia, uma série de coisas, mas esse caras num...primeiro, é um trabalho voluntário, é difícil ter a frequência das pessoas e além do mais a incompreensão e incapacidade de ver, por exemplo, a fotografia para o estado é de extrema importância, por exemplo, numa pesquisa que fizeram o que é que trazia o turista ao Brasil? Fotografia, música, o que mais meu Deus? São três elementos, a fotografia era uma das coisas mais importantes, que mais viabilizava a vinda de turistas para o Brasil, e outra, quem vem, hoje todo mundo fotografa e todo mundo divulga.

CLÁUDIA AD. LIMA: então a fotografia é quem constrói essa narrativa da cidade, seria assim?

ADENOR GONDIM: exatamente

CLÁUDIA AD. LIMA: eu, até abrindo um parêntese aí, era dois prêmios e todos os dois, dois nomes de fotógrafos, eles seriam os maiores expoentes baianos?

ADENOR GONDIM: O Pierre Verger é uma figura que parece que pegaram ele lá na França e disseram “ó sua missão na vida é dar uma passeada pelo México, pelo Japão, pela África, pela Bahia, depois você vai ficar fazendo pingue-pongue África x Bahia, África x Bahia”. Quer dizer, a documentação dele é...é uma missão que o cara teve sinceramente, eu não vejo de outra forma, se ele não tivesse o trabalho dele, poucos sabiam da Bahia.

CLÁUDIA AD. LIMA: seria então ele...

ADENOR GONDIM: É. No segundo momento veio com uma linguagem moderna, como uma aventura de relâmpago, o Mário Cravo que desenvolveu um trabalho super significativo em termos de documentação e em termo de criação porque ele tem a parte de documentação, todo fotógrafo tem e tema parte de criação, quando ele, por exemplo, teve o acidente, ele ficou imobilizado, o que foi que ele fez? Ele começou a gerar imagem dentro de um estúdio, convidar uma pessoa, botar uma pessoa como \_\_\_\_\_, um cágado, um cisne, coisa assim, começou a criar e fez todo um trabalho extremamente importante

CLÁUDIA AD. LIMA: mas, que é difícil né, vamos dizer assim, por conta do que está hoje em relação a família, ter acesso a esse material de Mário Cravo, tanto que não está na exposição

ADENOR GONDIM: É complicado porque é uma briga de filhos

CLÁUDIA AD. LIMA: eu mesma não consegui, fiz vários contatos, eu disse: “olha, é porque não tem que ser, esse santo é mais forte do que eu”, é importante é, mas só que está sendo apagado. É inacessível e está apagando.

ADENOR GONDIM: Família no final termina atrapalhando tudo, é poeta, é escritor, é tudo, começa a achar que aquilo é o tesouro, o pote de ouro e termina impedindo até de manter a memória do cara viva.

CLÁUDIA AD. LIMA: agora me diga com relação ao...

ADENOR GONDIM: sei, sim

CLÁUDIA AD. LIMA: ele vem antes de Pierre Verger

ADENOR GONDIM: ele é fotógrafo da prefeitura, fotografava as obras, as reformas com sucesso, só que a partir da aí... Voltaire Fraga

CLÁUDIA AD. LIMA: tem Voltaire Fraga e também tem outro, ele tinha até uma coletânea, era colecionador também, o nome é até francês...

ADENOR GONDIM: ele era um autônomo, um cara que ia para prefeitura, fazia o trabalho dele, mas ele não tinha uma visão de época, de um trabalho cultura, de um ensaio fotográfico, coisa e tal, ele fazia o que...como eu sai e fui encontrando as coisa e fazendo, entendeu? Eu posso fazer isso com consciência de que eu tô fazendo uma coisa, como eu posso fazer por prazer..

CLÁUDIA AD. LIMA: então aí eu volto a minha pergunta, é necessário então que o fotógrafo tenha consciência, tenha acesso a determinados elementos culturais, sociais, políticos, ideológicos para que se se constitui a sua obra?

ADENOR GONDIM: hoje principalmente, antigamente não. Eu não tinha nem referências. Hoje, por exemplo, Eu tenho ali uma porrada de livros de conceito sobre fotografia contemporânea e perequetê, perequetê...a garotada que está saindo da universidade hoje já está com esse conteúdo, eles já tem noção do que é um ensaio fotográfico, eles não só tem aula de fotografia no sentido prático como no sentido teórico. Eles já saem com um preparo para uma determinada área que, por exemplo, não é a minha. A própria universidade hoje está fechando para o trabalho essencialmente documental, entendeu? Então quer dizer, a diferença entre o Voltaire Fraga e o Pierre Verger, é uma questão intelectual, um vê, por exemplo, as coisas da Bahia dá a maior importância, o outro teoricamente tinha a rotina de sair de casa, ir para a prefeitura, pegava uma pauta e fazia, e eventualmente como qualquer outro, numa festa pública ou coisa assim, ele pegava e fazia, mas não tinha a consciência ou o conhecimento que Pierre Verger tinha do que ele estava fazendo. Pierre Verger fazia para uma revista ou Cruzeiro, o outro fazia para prefeitura, são dois objetivos totalmente diferenciados, um é essencialmente técnico e o outro é cultural. Então veja só, agora hoje o ideal é a fusão dos dois.

CLÁUDIA AD. LIMA: certo, mas há um outro elemento, veja essa imagem. É quase um Verger né isso?

ADENOR GONDIM: Verger é quase um...

CLÁUDIA AD. LIMA: é um Valter, e aí o que torna..

ADENOR GONDIM: eu te mostrei naquele negativo. Por exemplo, eu vi uma exposição de Santana lá do Ceará, foi o filho de Mário Cravo, Cristian e o outro Ceará. Se você pegasse as fotos e misturasse você ia ter dificuldade de separar, sabe por quê? Por que todos os dois usavam uma câmera laica e uma lente 28 mm e trabalhando com o mesmo conteúdo. Então, há uma aproximação, por exemplo, eu te mostrei o que parecia meu, o que parecia ser inspiração a moda Pierre Verger era o formato e o conteúdo, então o retrato é esse formato tanto faz Pierre Verger e tudo, agora claro, a depender das circunstâncias, a luz, a expressão do personagem coisa assim, mas é muito comum o fotógrafo se aproximar do outro, há momentos de aproximação, por quê? Conteúdo, forma e outro tem o fator sorte. A Graziela \_\_\_\_\_ tem a foto de uma mulher com um bicho na cabeça, mas a foto em si, é como se o cara que olha a foto assim, é um registro, é um documento daquele momento, mas é de uma indolência, de uma grandeza,

claro, que foi ela quem fez, se outra pessoa percebesse, umas dez percebessem se encontrariam entendeu? Sendo que cada um teria um ângulo diferente, um mais em cima, mais embaixo, coisa assim, isso também não determina o estilo, agora é o tipo da coisa, você vai encontrar uma dezena, uma centena de fotografos que fotografou esse conteúdo na década de 40, 50, 60 que se misturar você vai ter dificuldade, por quê? O conteúdo e o formato são semelhantes, quer dizer, para você fazer meio corpo no 6 x 6 com o conteúdo fatalmente vai ter proximidade e vai ter diferença também. Então, eu não acho que, como a gente pode achar que isso aqui foi inspirado em Pierre Verger, a gente pode achar que o de Pierre Verger pode ter, tanto faz.

CLÁUDIA AD. LIMA: pode ter se espelhado..Mas, talvez, aí vem o fator sorte, será que Pierre Verger teve o fator sorte que o Voltaire Fraga não teve que foi ter uma Arlete nisso? do lado para torna-lo expoente, torna-lo o que foi um olhar canônico que a gente submete-se a isso?

ADENOR GONDIM: o Pierre Verger tem toda uma memória grandiosa guardada que permite você fazer N edições, N coleções. Já o outro não, ele tinha um conteúdo pequeno, era um conteúdo muito mais técnico, ele não era o Pierre Verger. O Goterroux sim, ele foi um cara que teve um acervo extremamente importante e que não deve nada a Pierre Verger, muito pelo contrário, fala-se que Pierre Verger criou dificuldades para ele. Mas, ele sim, ele é o outro cara que vinha de outra, por exemplo, de outro patamar. Esse homem deve o que a Pierre Verger? Nada. (olhando as fotos) isso aí foi uma amiga minha que fez a edição, Nélia Frota. Andava pelos mesmos lugares Bom Jesus da Lapa.

CLÁUDIA AD. LIMA: se conheceram?

ADENOR GONDIM: esse daí conheci não, conheci o de Voltaire Fraga e Pierre Verger.

CLÁUDIA AD. LIMA: o Pierre Verger você conheceu com o Goterroux? O que é isso?

ADENOR GONDIM: é simples, é retrato, um formato, e outra a percepção de cada um.

CLÁUDIA AD. LIMA: me fale um pouco dessa percepção. Como é que a gente consegue diferenciar essas distintas percepções?

ADENOR GONDIM: é como eu te disse nesse instante, por exemplo, eu posso fazer uma foto, eu tive uma experiência de, por exemplo, aquela coisa de eu olho, eu vejo que tem uma coisa ali, e eu não to conseguindo, quando eu consigo uma foto pode ser iguala essa, entendeu? (41:18)

Falta terminar

---

### Entrevista com Célia Aguiar

CÉLIA AGUIAR: Como enquadra né? Como é o fundo, tem várias coisas dentro duma imagem né? Que quando a gente tem um envolvimento, a gente percebe mais além do que um leitor comum, por exemplo. Então assim, essa coisa de ser influenciado por outros fotografos, ou de tentar copiar outros fotografos, pode ter esse alinhamento sabe? Da informação. Aliado ao gosto, gostei tanto que quero fazer igual. Outro caminho é você vê aquilo e não se influenciar através daquilo, por exemplo, se eu vejo poesia, ou se eu vejo luz, se eu vejo provocação né? É aquilo que vai me mover a encontrar meu caminho dentro daquilo que eu sei que é importante, conter numa fotografia. Falei demais?

CLÁUDIA AD. LIMA: Não...

CÉLIA AGUIAR: Eu falo demais eu sou uma boba, eu estou ficando velha, misturo tudo...

CLÁUDIA AD. LIMA: Não... não se preocupe, não se preocupe, está ótimo! Aqui está nosso termo da pesquisa, esclarecendo sobre a pesquisa...

CÉLIA AGUIAR: Deixe eu pegar meus óculos...

CLÁUDIA AD. LIMA: E ela vai ser gravada se você me permite... Célia Aguiar, hoje é 25 de

outubro, vamos começar a coleta de dados do questionário exploratório. Qual é seu nome completo Célia?

CÉLIA AGUIAR: Meu nome de pia batismal é Célia Maria Lima de Aguiar. Na verdade não é nem de pia batismal, porque o Aguiar é do casamento.

CLÁUDIA AD. LIMA: Então foi o pré e pós né?

CÉLIA AGUIAR: É pré e pós

CLÁUDIA AD. LIMA: Profissão? Você diz?

CÉLIA AGUIAR: Bom eu sou fotógrafa, como profissão eu sou fotógrafa, tenho formação em comunicação e Marketing pela Unifacs, fiz pós em Artes Visuais pelo Senac.

CLÁUDIA AD. LIMA: Artes visuais... ok... idade você pode dizer?

CÉLIA AGUIAR: Claro! Eu tenho 64, véspera de 65, eu faço 65 em fevereiro, aí já tenho gratuidade no ônibus, posso andar... (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: A gente começa com um relato livre da sua experiência... principalmente assim na sua opinião o que você entende sobre a essência da fotografia. Certo? E as suas experiências assim, das suas origens enquanto a sua necessidade de fotografar, também. Então eu gostaria que você nos relatasse sobre isso, primeiro sobre o que é a essência fotográfica pra você e como começa essa experiência.

CÉLIA AGUIAR: Que coisa difícil falar de essência né? Porque meu envolvimento com a fotografia na verdade, me parece ter acontecido quando eu era muito pequena, assim tipo com cinco anos de idade, que eu morava numa cidade muito pequena no interior da Bahia e minha avó e meu tio mexiam com fotografia, meu tio para ganhar alguns trocados fazia retrato 3 por 4 prestando serviço para talvez carteira de identidade, carteira de trabalho, coisa assim... e minha avó era quem revela os filmes e copiava, eu achava aquilo um trabalho de mágico, por que eu não entendia...

CLÁUDIA AD. LIMA: Isso era aonde?

CÉLIA AGUIAR: Em Canavieiras, no Sul da Bahia.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim... sim...

CÉLIA AGUIAR: Eu não entendia como aquilo se processava...

CLÁUDIA AD. LIMA: Você é daqui de Salvador?

CÉLIA AGUIAR: Não eu nasci lá, eu morei lá até cinco anos com a minha avó. Porque meu pai ele trabalhava na Petrobrás, fez parte daquele boom do petróleo daquela época, então minha mãe veio fazer a mudança e eu fiquei morando com a minha avó por um tempo. E aí além disso, tinha uma coisa que me inquietava demais, é que tinha uma sala de espera, assim, a minha avó morava num sobradinho, um sobrado, e tinha uma pequena varanda que você entrava numa sala de estar, nessa sala de estar tinham muitas fotografias, que eram os retratos das mulheres da família né? Das minhas tias, da minha mãe, da mãe da minha mãe, da mãe do meu avô, e por aí ia... e minha avó me colocava de castigo nessa sala. E eu ficava enlouquecida ali enlouquecida com aqueles retratos me olhando, porque na minha fantasia de criança eles tinham vida para mim, o jeito que eles me olhavam e tudo mais. E foi o meu primeiro contato com a fotografia. Aí mudei de cidade...

CLÁUDIA AD. LIMA: Você dialogava com essas imagens com essas pessoas?

CÉLIA AGUIAR: Eu acho que sim... eu acho que eu criava histórias com elas, mas eu não me lembro muito.

CLÁUDIA AD. LIMA: Era um castigo bom ou um castigo ruim?

CÉLIA AGUIAR: Eu adorava... porque eu não era uma menina muito levada...

CLÁUDIA AD. LIMA: Você se projetava para o passado ou para o presente?

CÉLIA AGUIAR: O presente. Tipo assim, quem é você? Porque você está aí? Por que me olha? Contava caso para elas. Isso é uma imagem muito presente assim, do surgimento da fotografia em mim. Essas duas coisas que te contei...

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: Aí mudei de cidade, fui morar em Candeias que também era uma cidade muito pequena, estudei lá. Quando eu vim para a Cidade, que foi na reforma do ensino, aí eu vim estudar no Colégio Severino Vieira, depois fui estudar no Central. Até aí não tinha nenhuma relação com a fotografia mais assim, gostava, gostava de ler, de revistas, aí eu recortava imagens que me provocavam, colocava no caderninho, mas eu não pensava em ser fotógrafa. Para mim fotografia era coisa de mágico, porque minha mãe e meu pai não tinham câmera fotográfica, não tinham o hábito de fotografar, não eram ligados em fotografia, em imagem, embora eu tivesse na parede lá, o retrato oval dos dois, do meu pai e da minha mãe que eram retrato pintado, que eu só fui entender que eram retrato pintado depois de algum tempo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo. E dessas suas primeiras experiências com a fotografia o que tira da essência fotográfica. Você aprendeu aí já, ou já hoje você ver de uma forma diferente a fotografia? Esse olhar mais experiente?

CÉLIA AGUIAR: Ah! É claro que eu vejo... quer dizer...

CLÁUDIA AD. LIMA: O prenúncio assim....

CÉLIA AGUIAR: A essência da fotografia ela permanece, mas a gente vai dando mais atributos para ela. Tipo assim, ela começou na minha cabeça como sendo uma coisa mágica. depois ela passou a ser ainda criança algo que comunicava alguma coisa. Porque eu interagia com aquelas imagens. Então depois, eu queria ser um monte de coisa, eu queria ser dançarina, eu queria ser pintora, eu queria ser atriz, eu queria ser um monte de coisa, assim naquela fase. Minha mãe queria que eu fosse professora e eu queria ter uma outra escolha. É entrei na faculdade de pedagogia...

CLÁUDIA AD. LIMA: Para agradar a mãe?

CÉLIA AGUIAR: É, de repente... e no último ano eu resolvi que fotografia era uma maneira de eu me expressar já que eu não me firmei nem como desenhista, nem como bailarina, nem como nada, fazia as coisas mas não me sentia talentosa para isso. E aí fui fazer um curso de fotografia no SESC, fui trabalhar no polo petroquímico, ganhei dinheiro, comprei minha primeira câmera, e fui um tempo para Rio fiquei estudando lá por um tempo no parque Lages. Fui trabalhar na fundação cultural na assessoria de comunicação. fazia fotos para eles, sempre pensei que a fotografia ela não precisava ser igual a outra, que ali aquela troca minha com a máquina teria que refletir a poesia contida em mim. Sempre tive isso eu quero fazer fotos líricas eu quero sentir ou transmitir uma coisa boa nas minhas imagens, e achei que o fotojornalismo poderia me dar esse exercício já que vc dentro do jornal vc não pode programar o seu trabalho com antecedência. vc era surpreendido a cada dia com o desafio, uma pauta de realizar uma imagem. Isso pra mim foi um exercício fantástico. Até essa época eu só tinha duas preocupações: a de ser uma poeta visual e a de fazer bem.

CLÁUDIA AD. LIMA: Esse fazer bem era em que sentido? Pra os outros ou a si próprio?

CÉLIA AGUIAR: No de fazer bem tecnicamente.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ah fazer bem tecnicamente o seu produto...

CÉLIA AGUIAR: Isso, porque se você realiza uma puta imagem, mas tecnicamente e ela não traz elementos que lhe diferenciam de imagens casuais ela perde a sua força, pra mim.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: Então eu estudei fotografia me aliando... interagindo com um grupo de fotógrafos na época. Do qual Adenor fazia parte.

CLÁUDIA AD. LIMA: O Foto Bahia...

CÉLIA AGUIAR: O Foto Bahia! No Foto Bahia a gente promovia exposições, a gente tinha grupo de estudos, a gente trocava experiências, a gente trocava ensinamentos, foi uma escola fantástica! Logo depois o fotojornalismo né... eu fiquei quatro anos trabalhando no Jornal da Bahia. Sou fotógrafa da Fundação até hoje, embora hoje eu não fotografe mais para a Fundação, nem para ninguém, só para mim mesmo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ai que bom! Então essa é a parte boa né? Que você... aí você pode

fazer sua agenda sua agenda, a sua programação, que era uma coisa que você se questionava né?

CÉLIA AGUIAR: É legal, mas aí eu descobri uma outra vertente de atuação na fotografia. Eu fiquei muito ligada no retrato, em fotografar pessoas. Isso porque quando eu entrei no jornal, eu fui trabalhar na assessoria de cultura. Então, é... apesar de ser um exercício diário. Ele era muito voltado a pessoas. A produção cultural, ou ao teatro ou a dança... eu eu fiquei muito, a quatro anos nessa linha. Depois quando o jornal mudou aí eu fui pra geral, mas eu fiquei muito pouco tempo lá.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: Depois o correio da Bahia me convidou para ser editora, para trabalhar lá no caderno de cultura deles. E aí nos primeiros dias o chefe, o editor chefe teve uma conversa comigo e achou que eu poderia contribuir mais na editoria de fotografia e eu virei editora de fotografia do jornal né, e aí eu já entrei em um outro exercício de fazer leitura do trabalho do outro, de detectar dentro daquelas informações que eu tinha adquirido diante dos anos de estudo e de inquietação assim... o valor do fazer do outro né...

CLÁUDIA AD. LIMA: E essa experiência que você passa agora a ter ela é só concretizada com a sua experiência que você passou... que já tinha o quê? Uns 10 anos ou mais de fotografia

CÉLIA AGUIAR: É...

CLÁUDIA AD. LIMA:: Não é isso? Que você passa a ser uma editora, uma selecionadora deste olhar que conduzia as matérias.

CÉLIA AGUIAR: Aí nessa fase, foi muito interessante que eu descobri, igual a curadora... ai meu Deus! Daquele lugar lá super chic...

CLÁUDIA AD. LIMA: O MASP?

CÉLIA AGUIAR: Não, fora... em Londres...

CLÁUDIA AD. LIMA: Ah o Galery?

CÉLIA AGUIAR: Bem, ela diz, que ao se deparar com a produção de outros fotógrafos ela percebeu que a produção dela...

CLÁUDIA AD. LIMA: Ah o Magy... ?

CÉLIA AGUIAR: Eu me esqueci o nome agora, só Rita para isso. E aí ela disse que era uma boa fotógrafa, mas ela era uma fotógrafa ridícula.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: E eu comecei a perceber isso em mim nessa época da editoria, mas não como uma coisa ruim. Eu falei bom eu não sou uma puta fotógrafa, eu não consegui desenvolver projetos, as coisas ficaram muito na minha cabeça pisciana, indo, aprimorando cada vez um pouco mais sem conseguir dar uma passo a diante entende?

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: Mas que eu me identificava muito com aquela coisa ali de estar atenta ao olhar do outro, de aliar o olhar do outro a uma poesia, a uma interpretação que se busca, a respeitar o gosto, várias coisas são envolvidas no trabalho de escolha o que é muito subjetivo, e uma editoria e curadoria cai exatamente nesse lugar, né? Da subjetividade.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim... É.. me fale um pouco sobre este ponto, sobre essa questão, que é você agora está fazendo essa construção desse olhar, você se \_\_\_\_\_, a sua contribuição agora como uma selecionadora, uma curadora desse olhar, ela é mais influente do que você executava como fotógrafa?

CÉLIA AGUIAR: É, na medida... porque que é, porque assim... para fazer esse trabalho, não basta você ter boas intenções e ter uma boa subjetividade. Você tem que mergulhar em outros olhares, ler, exercitar uma autocrítica com você mesmo, me fez ter uma relação melhor com as pessoas e com as imagens produzidas por elas. Tem pessoas... tem fotógrafo que faz uma imagem e de repente eu fico assim, Ai que cara fantástico! Eu quero conhecer essa pessoa sabe!? E ai vai interessando, e vai provocando outros interesses e você vai entendendo a evolução e a



produção atual, e não só aquele seu olhar aquele seu gosto.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: Eu acho que curadoria e processo seletivo de editoria que é o processo que eu tenho feito mais recentemente, me levou para esse lugar de ler mais sobre textos sobre fotografia, porque era uma coisa que não existia praticamente nos anos noventa, principalmente a produção no Brasil né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: Porque você conseguia perceber o pensamento ou o poder da imagem em outros teóricos em outras ciências a partir da literatura né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: É que a gente tinha pouquíssima produção sobre isso, aí ficava um olhar muito técnico.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ahnn... entendo, e isso era uma coisa que não existia aqui na época, foi uma experiência que você desenvolveu, pode se dizer que você foi responsável por uma mudança de olhar com essa forma de editar...?

CLÁUDIA AD. LIMA: No outro? Neste momento agora, é...

CÉLIA AGUIAR: Rapaz... que pergunta é essa? (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: (risos) É parte da minha tese! É a responsabilidade que ou o fotógrafo, ou o curador, ou mesmo o editor ele tem de fazer uma mudança do olhar que existe, eu vou lhe dar depois alguns exemplos mais eu gostaria que você falasse um pouco sobre isso...

CÉLIA AGUIAR: Eu não acho que a palavra seja responsabilidade,

CLÁUDIA AD. LIMA: Responsabilidade, certo...

CÉLIA AGUIAR: Eu não me acho responsável ou por aperfeiçoamento do olhar de Marisa, aperfeiçoamento do olhar de Flávia né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: Citando assim, eu não acho que sou responsável, mas eu acho que sou uma colaboradora.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: ...No desenvolvimento de outras possibilidades. Eu percebo que muitos fotógrafos têm dificuldades na edição de seus trabalhos. Isso porque a gente é pouco estimulado a crítica, e principalmente a autocrítica. As imagens preferidas em geral são associadas a uma história que o fotógrafo viveu no momento em que ele estava fotografando, e aquilo ali passou a ser um recorte de sua lembrança e não perderá aquele valor. Já o curador não tem essa informação, então não é isso que ele vê, não é essa história pessoal, raríssimos né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: O Walter \_\_\_\_\_ né? Quando ele analisa o trabalho do fotógrafo com os pescadores e tudo mais, ele começa a criar uma história do olhar do fotógrafo, quando ele se deparou com aquela cena e ele pensa na relação que o fotógrafo estabeleceu com aquelas pessoas, ele entrou na história da fotografia. Mas é porque no tempo do Bejo ele não tinha tantas imagens assim como no tempo de hoje, certo? Então isso influencia muito na leitura do outro, né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: Então assim, o trabalho de Adenor, por exemplo, quando eu olho o trabalho em algumas imagens de Adenor, eu fico imaginando assim, qual a relação que ele manteve com aquelas pessoas até ali, aquela foto dos cães por exemplo, que tem um cão vermelho no centro e todos perfilados assim em volta, há um domínio do fotógrafo naquela cena não é?

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: Não é uma coisa casual né? Então, mas para que um fotógrafo domine uma cena ele precisa ele estabelecer uma relação de afetividade com aquelas pessoas que nem todo mundo tem e nem todo mundo passa isso. Então fazer curadoria proporciona assim, esse tipo

de leitura né? Porque você vê, engraçado, porque você falou que você tem como a grande referência Adenor e Verger...

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: E pra mim são dois fotógrafos muito diferentes...

CLÁUDIA AD. LIMA: Qual a diferença que você vê neles?

CÉLIA AGUIAR: É... raramente você vê na foto de Adenor um fragmento que a fotografia exerce no campo de visão. Você entendeu isso aí?

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: Na de Verger tem sempre coisas que entram na foto. Pessoas, pedaços que entram. Recortes, você não vê isso no trabalho de Adenor. O trabalho de Adenor tem uma composição que é o oposto. Aí eu percebo que o nível de relação de troca com os fotografados, com as imagens do Verger é completamente diferente do nível de relação de troca das imagens de Adenor.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum... Me fala um pouquinho mais disso... (risos) isso me interessa bastante...

CÉLIA AGUIAR: É... porque assim... vamos vê aqui um livro de Verger... por exemplo... é... não sei as fotos editadas tá?

(barulho de procura do livro)

CÉLIA AGUIAR: Olhe eu acho que é uma foto editada né?... Oh,,,

CLÁUDIA AD. LIMA: Tem esse olhar aqui...

CÉLIA AGUIAR: Tem esse olhar aqui, tem outro aqui. Se você pega a imagem de Adenor a imagem de Adenor estaria absolutamente limpa. Com destaque para essa pessoa independente do movimento que ela esteja fazendo na foto.

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo...

CÉLIA AGUIAR: Eu vejo muito isso no trabalho de Verger...

CLÁUDIA AD. LIMA: Os elementos entram com uma proposta...

CÉLIA AGUIAR: É... Então assim, acho que são uma abordagem muito diferente.

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo.

CÉLIA AGUIAR: Acho que eles se assemelham na temática cultural, mas aqui por exemplo oh... tem isso e tem isso...

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim, isso seria devido ao próprio olhar do fotógrafo, ou a perspectiva que ele tem... o ângulo que ele se coloca do objeto a ser fotografado ou é uma questão que você diria assim que é da percepção que ele tem que ele vai avocar da coisa ou é a câmera, ou é a proposta de... porque o Adenor ele fala muito que é a câmera que o Verger utilizava proporcionava a ele determinados enquadramentos e até vamos dizer assim, esse próprio recorte que ele fazia, né, até dos retratos. Seria isso ou você acha que é da perspectiva que eles se colocam?

CÉLIA AGUIAR: Então, eu acho que tem isso também, mas tem também o olhar, a forma como o fotógrafo quer né? Porque assim ele é o único que decide, o fotografado nunca decide a forma como deve ser enquadrada quem decide é o fotógrafo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo...

CÉLIA AGUIAR: É óbvio, que ele o fotógrafo, ao dominar o seu equipamento ele sabe como os elementos estão interferindo, os elementos extras estão interferindo no seu recorte e tudo mais, tem isso. E tem também a questão que os equipamentos de hoje eles são muito mais aperfeiçoados, as ferramentas de hoje elas são muito mais aperfeiçoadas, mais disponíveis, muito mais facilitadoras, esse é um elemento que a gente tem que levar em consideração também.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hunrum...

CÉLIA AGUIAR: Não é? Mas, foi um elemento que me chamou atenção no trabalho de Verger...

CLÁUDIA AD. LIMA: É... Eu vou até lhe fazer uma pergunta em relação a isso, e não deixa

de ter haver com a sua postura enquanto curadora, enquanto selecionadora. É e inclusive tratam da relação dessa temática cultural que os dois abordam. Nas fotos de Salvador há muito da cultura e das manifestações populares, é... dos dois e de vários outros fotógrafos que vieram relacionada com as culturas afrodescendentes... católicas também. Você sente que houve a ausência de registros de outras culturas? E de outros movimentos sociais?, Ou esta Salvador que passou a ser enxergada a partir dessa afrodescendência, iniciando vários outros fotógrafos, mas Verger é um deles né? E Adenor Gondin vai acompanhar essa mesma temática. O que é que você acha disso? Qual a sua postura em relação a essa temática cultural, muito abordada por eles e por outros que foram e também não deixam de ser e de seguir esse mesmo compasso.

CÉLIA AGUIAR: Então, eu vejo que por muito tempo a fotografia baiana teve essa característica. A fotografia baiana ou a fotografia produzida aqui na Bahia, ela teve essa característica. Se a gente pegar fotos antigas, dos fotógrafos viajantes que passaram por Salvador a gente vai ver uma cidade que a gente não reconhece hoje né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim...

CÉLIA AGUIAR: E o que aconteceu ao longo do tempo da fotografia, o que ficou mais presente da Bahia, da cultura baiana, porque recentemente eu fiz a co-curadoria do espaço Pierre Verger, e percebi que de lá para cá as abordagens estão muito mais voltadas para as festas populares, para a cultura de massa, digamos assim, do que para a cultura do lugar exatamente, né? Como um todo. Assim tipo, nós tivemos um volume insignificante de fotografias que abordassem o subúrbio de Salvador ou áreas não privilegiadas de Salvador. Uma excessiva visão da cidade turística, uma excessiva visão da cultura turística, até hoje. Não sei se isso se deve a Pierre Verger ou a Adenor Gondin. Mas, na época em que a internet não era tão viral quanto hoje, os meios de comunicação eram televisivos, escritos, tinha-se muitas revistas, muitos jornais, publicações locais, voltadas inclusive para esse olhar turístico. Porque uma das publicações mais interessantes que rolou na Bahia dos anos 70, 80 foi o Viver Bahia, que era uma revista editada pelo Bahia Tursa. E isso proporcionou né? Nessa galera que tava produzindo fotografia nessa época, esse olhar turístico sobre a cidade. Certo?

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo.

CÉLIA AGUIAR: E ao mesmo tempo, é, se perdeu, aquela coisa tão bonita, que foi trazida pelos fotógrafos viajantes, do cotidiano da cidade. Que tem um pouco nas fotos de Verger, quando ele faz seguidas visitas ao porto de Salvador, que era onde as coisas aconteciam, nas feiras... o Verger era, a abordagem dele ao chegar em Salvador, foi bem desse fotógrafo estrangeiro, com a visão muito próxima dos fotógrafos viajantes que aqui passaram e que aqui se instalaram.

CLÁUDIA AD. LIMA: É ali que eu lhe pergunto. Essa Salvador, e essas manifestações culturais, passando a ser vista com mais encanto, beleza, atrativo, e principalmente com esse discurso de empoderamento desses grupos. É... você acredita, que o Verger vai adotar esse discurso. Já existia aqui esses movimentos sociais esses grupos e o Verger vai se posicionar como porta-voz desses grupos? Ou você acha que isso fez parte mesmo do trabalho da Arlete Soares juntamente com a editora Currupio, que ajudou a divulgar essa obra de Verger, Por que o Verger já estava aqui com suas atividades desde 54, desde 45, e ele vai ter o seu boom em 80 com a presença de Arlete. O que é que você acha que esses movimentos já faziam isso? Ou foi a presença de uma curadora, de uma editora... de uma percepção de um outro olhar, que vai fazer essa seleção de imagens de Pierre Verger a partir desse ângulo de visão desses movimentos sociais e vai dar força e voz a eles?

CÉLIA AGUIAR: Então, não sei te responder...

CLÁUDIA AD. LIMA: (risos)

CÉLIA AGUIAR: Mas, eu tenho uma leitura.

CLÁUDIA AD. LIMA: \certo.

CÉLIA AGUIAR: Você tá coberta de razão quando você diz que até os anos 80 o trabalho de

Verger não era conhecido. E aí eu me pergunto sempre, porque que o trabalho de Verger não era conhecido. Porque o Verger fazia parte de uma elite intelectual de Salvador. Esse é um ponto a se levar em consideração. Lembrando que a Bahia foi por muito tempo coronelialista. Foi durante muito tempo assim, exclusivista. E, então ele era um fotógrafo, mas antes de ser fotógrafo ele era um fotógrafo que trazia na sua bagagem os estudos antropológicos que ele desenvolvia. E, não lembro de Verger em nenhum momento participar de nenhuma atividade fotográfica. Antes dos anos 80 já tinha, já existia um grupo de fotógrafos na Bahia, já existia uma exposição coletiva. Assim, não lembro dele participando de nenhuma dessas coisas. Diferentemente do Mario Cravo Neto, que era nessa época o fotógrafo de maior visibilidade nacional e internacional. E é, o Verger passou realmente a ter um significado como fotógrafo. Para os produtores de imagem daquela época a partir dos anos 80 através da Corrupio. Isso é, isso é negado. Quem melhor conhece a obra de Verger na Bahia é a Arlete, você já conversou com ela?

CLÁUDIA AD. LIMA: Eu mandei uma mensagem, eu não tenho o e-mail dela. Depois eu queria ver com você se eu conseguia uma ponte com ela.

CÉLIA AGUIAR: Sim... Acho que é bem legal

CLÁUDIA AD. LIMA: Eu mandei uma mensagem para a própria Corrupio.

CÉLIA AGUIAR: E acho que você deve conversar também com o Alex.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ah já conversei com ele. Já conversei já. Já fiz uma entrevista com ele, já estive lá, foi bom. E aí você tá fazendo agora um pouco do papel que a Arlete fez em 80.

CÉLIA AGUIAR: Eu não acho que eu faço papel.

CLÁUDIA AD. LIMA: Não faz papel! (risos)

CÉLIA AGUIAR: Apesar de sermos atores sociais, eu não me vejo fazendo papel. Eu me vejo realizando trocas que me dão prazer.

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo.

CÉLIA AGUIAR: É acho que o bacana de curadoria, por exemplo é o estabelecimento dessa troca, é o você sentir prazer de estar em contato com o outro, positivamente com o outro, não é sabe, né, descobrir, ajudá-lo a descobrir algo que estava presente em seu trabalho e que de uma certa forma passou despercebido pra ele, mas se repete lá e você tem que dar esse recado.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sei. É... aí é que eu lhe pergunto, essa condição da curadoria ou do editor, na condução do olhar estético. Se você faz um recorte, você faz um recorte na condução de sua perspectiva estética.

CÉLIA AGUIAR: Sim.

CLÁUDIA AD. LIMA: A mesma coisa que um fotógrafo, não deixa de ser.

CÉLIA AGUIAR: Sim.

CLÁUDIA AD. LIMA: Eu olhando essa víbora, essa condição desse lagarto aí na parede, o meu recorte, o meu olhar ele vai dentro de uma percepção estética que eu tenho. Acho linda essa cor, esse quadriculados eles me agradam. E aí claro a luz que eu vou jogar nele vai depender do olhar que eu tenho também, depende do meu olhar, se ele vai ser mais escurecido menos escurecido, mais de contrastes ou não. Não faz parte também de um gosto um gosto estético essa sua colaboração quando você seleciona o que vai sair no jornal?

CÉLIA AGUIAR: Sim.

CLÁUDIA AD. LIMA: O que vai sair numa exposição, é um gosto também pessoal seu ou ele faz parte de um gosto que está por trás, um gosto que você cultuou talvez, com a sua aprendizagem, com a sua experiência, com o seu olhar. Quando o Adenor Gondim, por exemplo, ele seleciona as barracas, né as barracas das feiras. Tal barraca pra ele é um atrativo, é um atrativo do gosto dele. Pra mim por exemplo poderia ser um outro recorte, o recorte do gosto que eu tenho, pra mim por exemplo poderia ser mais estilizado. Como você ver isso, essa seleção do olhar. E até mesmo, a minha grande questão é essa, esse poder que nós temos de fazer uma influência através de um gosto. Do meu gosto que a partir do ponto que eu seleciono, como o

próprio Adenor Gondim, quando ele diz que gosta de um recorte tal, e os outros começam a seguir esse olhar, como você mesmo falou, que passam os outros a gostarem também. Como você pensa isso de estar influenciando uma estética do olhar?

CÉLIA AGUIAR: Não sei, você é muito profunda, não dá para conversar numa manhãzinha só não meu bem, é muita coisa! (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: Risos.

CÉLIA AGUIAR: Então, você já leu “O gosto” de Montesquieu?

CLÁUDIA AD. LIMA: Não.

CÉLIA AGUIAR: Ele tem um livro chamado “o gosto” e ele fala muito dessa questão do gosto, o que é o gosto? Pra que o gosto? Devemos ter gosto igual? E essas coisas todas... então assim, eu acho que o gosto é o que lhe diferencia do outro, e aí eu sempre deixo claro nas minhas edições, eu gosto de trabalhar assim, eu vejo tudo e ao ver tudo tem imagens que pulam, sem nenhuma análise, se é técnica, se é mágica, se é poética, como numa loja, elas pulam, você entra numa você não tá afim de comprar nada, mas você vai ali numa arara você pega vai lá e compra, sabe? É bem rasa essa comparação, mas é meio isso. Aí depois eu vou trabalhar com aquilo que me chama mais atenção. Por que que eu escolhi isso? E por exemplo, aí quando você me diz que o recorte desse lagarto vai depender da luz pererêpererê... E aí eu penso porque esse recorte nesse recorte quer me dizer... ele quer me lembrar que somos seres mutantes...? Saca? E por isso a luz tá dessa forma... saca?

CLÁUDIA AD. LIMA: Uhum...

CÉLIA AGUIAR: Então assim, eu começo a buscar um entendimento do que é aquilo que o meu olhar me levou. Óbvio que o meu olhar que é o sentido que a gente tem que tá mais impregnado de todas as informações acumuladas em nossa vida, ele tem um sentido para me proporcionar aquilo, de buscar essa coisa que é nova para ele, que chamou atenção para ele. Então assim é por aí... óbvio que dentro dessa viagem tem o gosto, o meu gosto, que eu não sei definir para você, ele pode ser... pode parecer óbvio demais para alguns, pode parecer sofisticado demais para outros, pode ser perdido, pode ser achado, entendeu? É tudo com aquela cereja da subjetividade que você todo dia se pergunta quem é você mesmo? O porquê disso. No trabalho que eu fiz recentemente para o Memorial no Forte, eu estava buscando ensaios relacionados com a fotografia contemporânea para uma temática de fotografia contemporânea, e aí eu fui num evento que a Anair Benedito que fez uma leitura de portfólio falou você precisa ver o trabalho dessas três mulheres aqui, fale com elas, veja o trabalho delas, e aí eu vi o trabalho de três mulheres, três fotógrafas, e um deles eu achei muito interessante. E aí na formação do acervo eu busquei o contato com essa mulher que eu achei o trabalho muito interessante. Aí falei pra ela que eu tava trabalhando que eu ia fazer essa pesquisa e tudo mais, e aí eu perguntei para ela se ela poderia fazer uma seleção de fotos do que ela mais gostasse e enviasse para mim para eu conhecer mais do trabalho dela, aí ela preparou um arquivo e eu fui na casa dela e vi umas 150 imagens, aí assim e ao ver o universo do trabalho dela eu vi que ela usava um bom equipamento, que ela tinha uma boa definição nas imagens, que o tratamento das imagens não era excessivo, ou seja, que ela tinha uma unidade de luz, de abordagem, e fui vendo muitas coisas, mais era tudo mais do mesmo, de coisas que eu já tinha no processo de pesquisa visto exaustivamente da visão da Bahia por que a gente tava procurando imagens da Bahia, e assim nesse volume de fotos eu vi cinco fotos, assim, fragmentadas, uma em uma série, outra noutra série, eu vi cinco fotos que era diferente de tudo que eu possuía, né, e aí eu falei para ela, posso sugerir a você separar essas cinco imagens para a gente conversar sobre elas? E aí ao separar essas cinco imagens veio uma coisa absolutamente ela. Aí eu disse você não acha que é interessante esse ponto de vista seu sempre focando um objeto em paisagens desérticas vistas do alto. Aí ela disse: Ah! eu tenho uma série de fotos assim, que eu tenho um amigo ou um irmão que tem um helicóptero e aí eu faço sempre fotos com eles. Eu falei é isso que eu gostaria de ver. Entendeu?

CLÁUDIA AD. LIMA: Uhum...

CÉLIA AGUIAR: Então a curadoria ou a editoria tem isso, e aí quando ela me mostra esse conjunto de fotos que ela tinha e que ela não dava importância e que tava fragmentado dentro de outras coisas que ela tinha, ela viu a dimensão que aquela abordagem deu a ela e de como a saída é você não tentar buscar cenas muito repetitivas mas sempre ter uma coisa...

CLÁUDIA AD. LIMA: ...Única, muito sua uma identificação pessoal...

CÉLIA AGUIAR: ...Exatamente... Isso é bacana dentro do trabalho, entende? Dentro da pesquisa que se faz, isso é maravilhoso, porque você começa a estabelecer outros diálogos com os produtores né? E de dá um retorno que de alguma forma o auxilia a dar novos passos. Então assim, é disso que eu gosto no trabalho. Eu fico muito feliz quando eu tenho que fazer um... trabalhar com a edição de alguém que eu não vejo perspectivas de outros desenvolvimentos.

CLÁUDIA AD. LIMA: Até é isso que me interessaria a saber de você que possíveis caminhos técnicos, estéticos e temáticos também, que necessitam ser observados, esse seu olhar, você encontrar numa determinada obra dessa fotógrafa que você viu, que você identificou um diferencial. O que é que estamos esquecendo, o que é que estamos esquecendo aqui em Salvador que necessita ser descoberto, que necessita ser desvelado, o que tá tão... apagadas, é por isso que você falou coisas temáticas tão já abordadas, tão turísticas, tão já enfatizadas.

CÉLIA AGUIAR: É engraçado porque assim, eu vejo até a produção fotográfica... poucos fotógrafos entendem que são os projetos pessoais e individuais que personalizam a sua obra, eu acho que poucos fotógrafos entendem isso, talvez porque também a fotografia tenha atingido um nível de expansão e de muitas possibilidades do fazer que as pessoas ainda estão muito contaminadas com a reprodução do olhar do outro, ainda tão muito contaminadas com isso né? Porque se faz tanta foto do pôr do sol? Porque pô já vi tanta foto linda do pôr do sol mas que queria fazer outra igual...

Eu estava vindo ontem de ônibus, ontem não segunda e o pôr do sol, domingo, e várias pessoas fotografando o pôr do sol e eu tava me perguntando que momento é esse gente?

CÉLIA AGUIAR: Necessidade do belo...

Cláudia Ad. Lima: CLÁUDIA AD. LIMA: Que necessidade é essa?

CÉLIA AGUIAR: Necessidade do belo, de aprisionar o belo. Então assim, acho que a cópia vai muito por aí assim, a repetição do olhar do outro vai muito por aí, com esse encontro com o belo.

CLÁUDIA AD. LIMA: E também se estabeleceu que o pôr do sol é belo, que é único né, e a partir do momento que começou a se fotografar uma, duas ou três vezes, ele se tornou belo. Estabeleceu-se um gosto universal né, embarcando aí nas ideias do Kant que disse que há uma universalidade nessa...

CÉLIA AGUIAR: Não me apresente um portfólio do pôr do sol (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: É aí tem essa questão até para fazer, olhando esse quadro que você tem aí na parede, ela me evoca muito as imagens até mesmo do Adenor Gondim né? É os elementos que ele utiliza na cultura popular, aí me vem a ideia que o gosto popular ele se estabeleceu como oligárquico né?

CÉLIA AGUIAR: Sim... porque tem uma relação direta com a sua cultura, com a cultura do lugar, de como esses valores foram passados para a gente né. Quando a gente entra, se pertencemos a classe sociais diferentes e vamos estudar num colégio público, por exempli, você tem uma troca cultural riquíssima ali porque você vai encontrar a menina que a mãe é do terreiro de não sei aonde, você vai encontrar o filho do sapateiro, a filha da costureira, isso vai nos impregnando de valores porque você começa a estabelecer identificação com essas coisas. E nós somos muito impregnados por esses valores culturais né? Não tem aquele faz parte... porque que a gente toma tanto banho? Porque os índios e os escravos em seus momentos de lazer faziam isso, em seus momentos de lazer, foram eles que descobriram o banho de mar não fomos nós. Então a praia na Bahia também é uma herança cultural.

CLÁUDIA AD. LIMA: É aí que vem essa minha questão. Como se estabeleceu essa virada? Porque não era uma coisa cultuada, como nós estamos vendo aqui esses elementos. E é essa a minha pergunta, como a fotografia faz essa viragem, como a fotografia auxilia nessa viragem dessa estética. De uma elite se você for até ver, qual era o gosto de uma determinada época? De repente o branco, o linho puro, a capa mesmo da representação da Bahia né de Verger, ele começa com o gosto do linho branco né, que estava nas ruas, e termina praticamente o livro dele com uma negra saia rodada, que a gente não vê mas imagina que há cores ali, até pelo contraste até das duas imagens. E o que acontece o Gondim vai dar continuidade a isso com cores agora, com as cores intensas, a passagem do olhar do olhar de um gosto elitizado, simples, vamos dizer assim, para um gosto mais popular e aí eu lhe pergunto, essa viragem do olhar, do estético, do gosto agora, que passa a ser o nosso gosto da contemporaneidade, esse gosto da contemporaneidade é diferente do gosto da modernidade, daquilo que vinha lá do século passado, para meados do século passado, e hoje, todo mundo vai para uma dança um culto popular e vai... e até outra coisa também, se formos andar nas ruas, nas ruas de Salvador, nas ruas brasileiras, nós vamos ver uma intensidade de cores, você não acha que houve talvez uma viragem, você não acha que a rua se apoderou dessa estética e ela impõe o seu gosto nas artes? Vamos dizer assim? Como você ve?

CÉLIA AGUIAR: Eu acho que a televisão é a grande responsável por essa mudança...

CLÁUDIA AD. LIMA:: Não a fotografia?

CÉLIA AGUIAR: Não a fotografia. Bem a televisão só existe por que a fotografia existe, a fotografia e o cinema sem ele não haveria, sem essas duas coisas, então a fotografia tá ligada nessa coisa aí. Essa leitura que você faz eu vejo que a televisão é a responsável por isso, porque a televisão é um veículo de massas e ao mesmo tempo que ela estabelece estilos, ela se suporta na cultura do povo brasileiro para construir suas novelas seus noticiários, seus casos especiais, então assim, antigamente, não muito longe nos anos oitenta, era possível você detectar nas cidades as pessoas, os rips remanescentes, os artistas que se vestiam de forma diferente dos rips, a classe média assim com seu gosto pessoal e a elite. A televisão unificou praticamente o modo de se vestir das pessoas, ficou todo mundo parecendo que faz parte da mesma programação da rede de tv.

CÉLIA AGUIAR: Quando eu comecei a frequentar a Chapada Diamantina nos anos setenta, as meninas filhas de nativos ainda se vestiam de forma muito peculiar, hoje em dia elas se vestem como as meninas da globo, como as meninas da cidade. Não existe mais uma aparência distinta, o bom hoje com a globalização é você ser igual a todo mundo. Isso também se reflete nas produções fotográficas e culturais, você tem determinados modelos e eles vão avançando mundo a fora. O carnaval da Bahia por exemplo, o carnaval que eu vivenciei nos anos sessenta, nos anos setenta, nos anos oitenta, não tem mais nada a ver com o carnaval de hoje. O que era uma festa cultural, virou uma festa de blocos, virou outros formatos. O que era uma festa de rua virou uma festa de blocos, virou um outro formato e as músicas são outras, o trio elétrico virou uma herança cultural também, mas não é mais o mesmo. É a globalização, tudo vai acontecendo no mundo ao mesmo tempo agora e cada um no seu quadrado, no seu cordão. E tudo mais, isso se reflete não só ponto de vista, na alimentação, , e tudo mais. Hoje em dia tem festivais de fotografia no mundo a fora, e todos mais ou menos com o mesmo formato, e o que é que muda? Muda são os pensamentos, hoje eu percebo que tem um estímulo a produção literária, a uma parte filosófica da fotografia que não tinha antes. A fotografia contemporânea, a fotografia que se pratica hoje, vem sempre imbuídas de um discurso teórico, e os teóricos por sua vez, sugerem que o fotógrafo que ler e que sabe falar do seu trabalho ele vai ocupar um lugar de destaque, um destaque nesse lugar de produção atual por exemplo. Tô muito equivocada?

CLÁUDIA AD. LIMA: Não... eu até tava dando umas aulas e a gente trabalhava exatamente sobre isso. Lá em Portugal, numa universidade de Portugal, nós falávamos justamente sobre

isso, sobre o estímulo, a gente não dava somente a teoria sobre estética, mas fazia com que os alunos falassem sobre a sua própria obra, e falassem num tom intelectual, filosófico o reconhecimento da arte enquanto esse encontro filosófico com ele mesmo, ele precisa saber falar sobre a sua obra, ele precisa saber o que é que ele expressa, ele precisa saber que tipo de arte ele está produzindo.

CÉLIA AGUIAR: A interação com o curador proporciona isso, não de forma acadêmica, mas sugere leituras, sugere outros fotógrafos que atuam naquela mesma linha. Eu gosto dessa parte, dessa parte de trocas de conhecimentos, de valorização da discussão filosófica. Eu acho que isso proporciona uma visão legal.

CLÁUDIA AD. LIMA: Aí é que eu vou num ponto crucial, a gente já está terminando, há uma necessidade de duas coisas: que o fotógrafo se torne consciente desse seu papel, dessa sua obra, ele se torne consciente do que ele está produzindo, do que ele está desenvolvendo, e também de uma certa consciência da forma de ver, de enquadrar, e também há a necessidade de que ele tenha esse olhar crítico e social, não só político, não só filosófico, estético, mas também social e político. Há que ter essa consciência?

CÉLIA AGUIAR: Se tiver melhor, né? (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: (risos)

CÉLIA AGUIAR: Mas também tem pessoas que optam por não ter né? Que optam por ir por outro caminho.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim, sim...

CÉLIA AGUIAR: Se você consegue, juntar tudo isso no seu olhar, a forma como você disponibiliza as informações pro outro, melhor né, mas existem pessoas que estão numa outra vibe, numa vibe freudiana mesmo de se entender, e de se colocar ali tal como ele se vê. Sem que necessariamente ele esteja ali imbuído de um discurso filosófico, político, ideológico...

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim, é uma percepção de chegar assim vamos dizer, muito... chegar fotografar aquilo que do lirismo, aquilo que me toca, que me evoca, uma intuição, é muito mais intuitivo do que reflexivo, né, há essa distinção também, mas esse é o caminho? Nas artes e principalmente na fotografia?

CÉLIA AGUIAR: Você saberia responder isso...? (risos) Eu acho que auxilia na caminhada, eu acho que auxilia no resultado da produção, mas não necessariamente, que ele precise existir, porque ele pode não existir nesse momento, mas tudo isso que está sendo produzido nesse momento pode levar para um outro lugar. Porque faz parte, somos mutantes, criativos, inventivos, então sabe...

CLÁUDIA AD. LIMA: Eu acho que assim, você me voltou essa pergunta, o que me faz indagar isso é justamente um dos autores que eu trabalho é o [Merlô Ponti], e ele vai no seu conceito de percepção, de mudança de percepção, quando você fala que todos estão fazendo a mesma coisa então há uma voz ali do Melau Ponti dizendo, então precisamos mudar os ângulos, os ângulos dos pontos de vista, então, há que termos uma determinada consciência que estamos fazendo a mesma coisa, uma reprodução de um olhar, e para fazermos essa mudança é preciso ter uma consciência, senão não vou olhar mais intuitivamente, não vou ter essa postura de dizer epa! Como eu fiz quando estava fazendo Adenor Gondin, isso não é Cláudia Lima, Cláudia Lima faz outros enquadramentos, ela tem uma outra forma de ver.

CÉLIA AGUIAR: Esse é um ângulo que é necessário, que dentro dele tá embutido aí várias coisas, a autocrítica, por exemplo, se você não possui uma autocrítica você não é capaz de perceber, suas perspectivas, seus pontos de vistas e seus ângulos.

CLÁUDIA AD. LIMA: Só age... só vai pega a câmera e age.

CÉLIA AGUIAR: E tem muito a ver com a inquietação do indivíduo, se ele tem uma inquietação desenvolvida dentro do que ele está fazendo, ele vai chegar nesse lugar, “epa!” esse aí não sou eu e aí é que ele vai mergulhar com profundidade.

CLÁUDIA AD. LIMA: Então, para terminarmos aqui...



CÉLIA AGUIAR: Obá! (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: Desculpa pelo seu tempo. (risos)

CÉLIA AGUIAR: Não, imagina. (risos)

Mas, alguns fotógrafos como Estevem MacCurry, eles se definem como contadores de histórias visuais, podemos definir você e esses outros fotógrafos que estamos tratando aqui como também narradores ou apenas fotógrafos?

CÉLIA AGUIAR: Eu acho que o Adenor é um narrador. Eu acho que as imagens de Adenor nos proporcionam uma crônica, sabe, sobre as cenas... sobre aquela pessoa, mas quando eu penso, Adenor começou a fotografar com 11 anos de idade. E tinha ali do seu lado o pai, que obviamente fazia as correções do ofício dele.

CLÁUDIA AD. LIMA: Um pouco parecido com você, no início né? 5 anos, 6 anos.... e retratos né?

CÉLIA AGUIAR: É porque eu nasci em 52...o cenário...

CLÁUDIA AD. LIMA: O cenário, até a própria vinculação com o início da fotografia... Sim, aí você tava dizendo que ele tinha um pai, para lhe conduzir...

CÉLIA AGUIAR: Para fazer as correções e tudo mais. Então ele é um fotógrafo que exercita o seu olhar desde muito cedo. Não a toa ele tem um rigor estético, não a toa ele busca um conteúdo nas suas imagens. Isso já é algo que está impregnado no olhar dele. Então não basta só ser fotógrafo, eu acho que precisa ser um contador mesmo. Porque muita gente sabe escrever, mas poucos são escritores. Então tem que ter essa pegada, senão você vai ser mais um só.

CLÁUDIA AD. LIMA: E você?

CÉLIA AGUIAR: Eu? Então eu acho que a minha grande contribuição é essa de compartilhamento, de conhecimentos, de trocas, de valorização do trabalho do outro. Eu acho que a gente faz muito pouco esse exercício. NÉ? Porque as pessoas na sua maioria convivem muito pouco com a crítica, a gente convive muito com elogios do que com crítica. Então eu acho que a minha contribuição está neste lugar, de ser um pouco crítica, de ser crítica, as vezes um pouco as vezes mais né? Aliada a um conhecimento curto, mas que tem um volume significativo em relação ao conhecimento do outro né? Se a gente for... e isso me causa mais prazer do que fazer fotografias ridículas. Não que eu seja uma fotógrafa ridícula, mas assim, eu tenho uma autoavaliação do meu trabalho, eu gosto, de como eu produzi determinadas imagens em determinadas épocas, mas depois de um certo tempo, como eu vi mesmo, da imensa possibilidade de fazer bem a fotografia, e que ainda faltava muito para mim, porque eu abracei muitos fazeres, tipo, uma época eu só estudava conservação e preservação, outra época eu só estudava laboratório em alta qualidade, fazia meus próprios químicos. Gastei muito tempo assim nessa viagem pisciana que me é característica. Eu gosto do que eu produzo, mas agora eu produzo pra mim. Todo mundo fica me falando pô você precisa fazer uma exposição você precisa escrever um livro, eu não tenho necessidade dessa exposição, porque pra mim é uma exposição, me dá prazer assim expor os outros.

CLÁUDIA AD. LIMA: Agora...

CÉLIA AGUIAR: Eu já expus quatro anos no jornal ali ó... todo dia...

CLÁUDIA AD. LIMA: Pois é... mas que bom, eu gostei.

---

### Entrevista com Alex Baradel

CLÁUDIA AD. LIMA: como eu trabalho com a metodologia \_\_\_\_\_, ela tem essa ideia do buscar do estudo do fenômeno a partir das entrevistas, que é o cunho principal, não só a parte bibliográfica que essa eu já to fazendo, está bem fundamentada, e agora a parte das entrevistas, que na realidade, para ficar até claro também, o cunho desse projeto, dessa tese é buscar no pensamento fotográfico que há um pensamento fotográfico né, que existe, nós estamos tratando aqui dentro de uma estética a fotografia o que ela vem nos impondo, vamos dizer assim,

a estética de um determinado olhar, um determinado ponto de vista e de percepção. Eu trabalho com a feneonologia pontiana de Merlô Ponti e que aqui a gente não vai ter perguntas explicando os porquês, mas sim o como, como se dá esse fenômeno né, como é a proposta, como se dá até mesmo a poética, coisas até mesmo difícil da gente trabalhar na...

ALEX BARADEL: eu posso não ser uma boa pessoa para responder porque eu não sou muito de teorizar a fotografia

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas, em relação até a própria curadoria ela tem também uma determinada tendência do olhar né, você é um seletor de imagem não é?

ALEX BARADEL: Sim, sem dúvida.

CLÁUDIA AD. LIMA: ai é que está também a reprodução de um olhar que foi selecionado, esse ponto que eu estou querendo enveredar na nossa entrevista, como se dá isso, como se faz a seleção, você é o seletor, você está atuando como um coletor de uma ideia que é uma particularidade sua e que você tem...

ALEX BARADEL: da mesma forma que você pode ser a fotografa que eu não sou, tem uma diferença entre ser fotografa e falar sobre suas fotografias. Há uma diferença de fazer uma exposição e falar sobre esse \_\_\_\_\_ que você está utilizando.

CLÁUDIA AD. LIMA: e na realidade com relação a particularização do artista, isso eu estou encontrando tanto nas falas do próprio Pierre Verger, nas fotos que elas vem me indicando isso, nas falas, nos discursos do Adenor Gondim que é outro fotografo que trabalho, e que eu ia enveredar para o Mário Cravo Neto, mas agora estou mais para o Aristide \_\_\_\_\_ que ai eu consigo mais ou menos contemplar algumas coisas, porque ele tem uma visão um pouco, não deixa de ser tanto do Mario Cravo, quanto do Pierre Verger eu vejo alguns encontros. O que estou procurando na fotografia são esses encontros de olhares, né? E particularmente a você Alex é justamente esse recorte que você dar. Mas, primeiro vamos lá, seu nome completo?

ALEX BARADEL: Alex Baradel

Cláudia Ad. Lima: só isso mesmo? Os francês usam nome e sobrenome, simples assim

ALEX BARADEL: Na França tem até uns sobrenomes que não estão escritos nem em seus documentos oficiais.

Cláudia Ad. Lima: e o meu nome Cláudia Albuquerque de Lima Queiroz Costa. Famílias e famílias, (risos) é horrível isso. Sua idade?

ALEX BARADEL: 43

Cláudia Ad. Lima: Seu cargo?

ALEX BARADEL: Aqui sou responsável do \_\_\_\_\_ fotográfico e conográfico. O cargo eu sei, a profissão não sei (risos)

Cláudia Ad. Lima: e fotográfico e conográfico. E também curador das exposições, pode-se dizer?

ALEX BARADEL: não faz parte da minha formação, \_\_\_\_\_

Cláudia Ad. Lima: Mas, sua formação?

ALEX BARADEL: cinema

Cláudia Ad. Lima: Fez aqui na UFBA?

ALEX BARADEL: Não, na França

Cláudia Ad. Lima: chegou ao Brasil tem quanto tempo?

ALEX BARADEL: em 99

Cláudia Ad. Lima: chegou a conhecer Pierre Verger?

ALEX BARADEL: Não, \_\_\_\_ anos depois da morte.

Cláudia Ad. Lima: sua esposa \_\_\_\_\_ que trabalha com ele desde jovem né?

ALEX BARADEL: tem umas pessoas aqui Ângela, \_\_\_\_\_, Ceci, Jorge Negrezum.

Cláudia Ad. Lima: bom, de primeira mão gostaria de ouvir de você um pouco mais relato livre sobre a experiência na realidade, lógico que vai ter, como você é um pesquisador que já tem acesso ao material de Pierre Verger vai ser determinadas perguntas, elas vão ser direcionadas

ao seu entendimento sobre Pierre Verger, sobre seu olhar da obra de Pierre Verger, ou do pensamento fotográfico de Pierre Verger e em alguns momentos o seu próprio. Vamos deixar em alguns momentos se não tiver claro se é do ponto de vista de Pierre Verger ou o seu, a gente esclarece. Então, na sua opinião o que seria essencial na fotografia em Pierre Verger? O que é que seria o essencial na obra de Pierre Verger e até no ponto de vista dele mesmo, no conhecimento que você tenha.

ALEX BARADEL: \_\_\_\_\_, mas, porque essencial, muitas vezes, a gente pensa em diferente, o que é essencial é diferente. Mas, eu que traz o essencial com o Verger é a \_\_\_\_\_ da fotografia com o encontro com o outro, o outro com O maiúsculo, me parece que uma grande parte da fotografia de Verger pode se dividir, acho que tem um período de Verger no final da carreira de viagem de fotógrafo, no final da atuação de Pierre Verger como fotógrafo era bem diferente da maior parte da obra dele, que me interessa mais, que eu acho mais interessante, até ele começar a trabalhar sobre os cultos de afro-brasileiras até os anos 50, acho que o grande foco da obra de Verger, eu acho que ele nem pensava em fotografia primeiro, não acho que uma pessoa que fazia fotografia com objetivo específico, mas em concentramento, a fotografia era ligada com o encontro com o outro, com as pessoas, esse outro com cultura bem diferente do meu \_\_\_\_\_ ele vinha, por isso ele fez mínimas fotos na França, ele sempre fez fotos em lugares bem diferente do que ele vinha. Isso eu não acredito que seja inicialmente com objetivo fotográfico e sim como uma forma de viver. A fotografia não era objetivo, era uma forma de viajar, uma forma de encontrar o outro e isso tem consequências ótimas na autobiografia dele por não é justamente um objetivo. Eu acho.

Cláudia Ad. Lima: então poderia se dizer que foi um caso é, essa necessidade, vamos dizer assim, esse encontro que você fala..

ALEX BARADEL: é como se você músico gosta de música, mas para muitos músicos eu acredito, a música é uma forma de se comunicar entre os outros, de ir a um lugar, de criar um contato com os outros. A música não é só \_\_\_\_\_. De uma certa forma, na \_\_\_\_\_ Verger com a máquina fotográfica era uma forma de ter uma atuação de um encontro mesmo, uma forma de viajar, uma forma de se comunicar, também foi uma forma de viver, uma forma de \_\_\_\_\_, no final da vida será reconhecido, tem um monte de consequência nisso, sem dúvida nenhuma, mas não acredito que irá as razões, tinha uma razão? Para Verger a viagem é ir ao encontro do outro.

Cláudia Ad. Lima: era tanto o encontro dele com o outro ou o encontro desses outros em si?

ALEX BARADEL: era o encontro dele com o outro, sem dúvidas.

#### Áudio 74

Cláudia Ad. Lima: Há uma outra questão que é da concepção estética fotográfica de Pierre Verger. você em alguns textos eu até separei aqui. Você faz um pouco desse contexto, o que me interessa na realidade não é o tema em si, aqui nessa pergunta em relação a estética de Pierre Verger. Você às vezes até diz que ele consegue se encontrar aqui em Salvador, em Pernambuco chega a ser o ápice dele, o auge e o fim de Pierre Verger. Essa questão estética poderia elaborar.

ALEX BARADEL: O que eu já falei e escrevi é que essa época que Verger chega à Bahia, que vai a Recife nos 40, hoje... eu não sei como é em português, é o \_\_\_\_\_ dele, ou seja, ele começa a fotografar em 1952, aí no início, muito \_\_\_\_\_, o Verger publicava por diversas razões, mas não por acaso, mas rapidamente era interessado pelas pessoas, ele faz fotografia somente de arquitetura, mas no início, nas primeiras viagens na Polinésia, no Japão, nos EUA, que são as primeiras viagens dele, você sente que ele vai em muitas direções, em todas as direções, e quando mais passava as viagens ele começa a observar um pouco mais no ser humano, especialmente na...sempre fez fotos de rua, de porta, de mercado, mas \_\_\_\_\_ ele começou a fazer fotos de festas \_\_\_\_\_, festas \_\_\_\_\_. Ele só aparece já um pouco na viagem na África,

um pouquinho na primeira viagem na Africa, mais na viagem do México, já de forma mais consequente, no Peru antes de chegar a Salvador, aí tem uma temática muito grande ligada as festas e consequentemente as formas de se vestir, não na questão pouco lógica, mas \_\_\_\_\_, e na Bahia isso está explicitamente com as fotos do candomblé. Mas, isto em Salvador antes de começar a escrever a \_\_\_\_\_ temática. Nesse sentido, quando ele chega na Bahia, em Pernambuco 46,47,48 antes de voltar \_\_\_\_\_ na África, aí sim com objetivo, esse momento até 49 ouvi falando que era o momento de ouro, era o momento que ele é exclusivamente fotógrafo, que ele não escreve, não pesquisa, ou seja, o tempo dele, imagino isso, ele não escreve isso em preto e branco, o dia dele é acordar e na rua por qualquer razão, tem o \_\_\_\_\_ com ele, fotografar o que ele achar bonito, interessante, o que dá essa vontade de fotografar, uma pessoa que quer olhar a fotografia dele, pelo porte em qualquer lugar. Aí nesse momento mais ou menos assim que ele começa a ter um conceito assim, uma ideia de voltar para a África onde ele já tinha passado para ver a \_\_\_\_\_ entre a África e a Bahia e que ele formalizar isso com \_\_\_\_\_ do \_\_\_\_\_. A partir desse momento sem ter uma data, a partir desse momento que ele volta para África com esse objetivo, aí justamente quando ele sai de manhã para ir na rua, cada vez mais ele \_\_\_\_\_ mais sair \_\_\_\_\_, ele vai porque tem que ir lá para fotografar, para colher informações sobre uma festa com uma ideia que não é só o prazer da fotografia, mas também da pesquisa que muito rapidamente vai se transformar no foco principal na vida dele, essa questão da cultura afro-brasileira no Brasil, na África e as vezes em Cuba e em outros países. E a partir desse momento a \_\_\_\_\_ fotográfica começa a iniciar bem diferente, não estou falando de estética, to falando de temática, mas que isso tem consequência na parte estética também, justamente ele faz esforço com o objetivo, a fotografia certas vezes vai se transformar em ilustração da pesquisa dele. Então é uma forma completamente diferente de fazer uma fotografia do que ele fazia antes. Um fotógrafo espontâneo, de \_\_\_\_\_, de assunto, de lugar em um fotógrafo ligado a uma pesquisa, não sei se é pesquisa é a palavra porque ele não fez uma pesquisa, mas ele fez um trabalho sobre uma temática de caminhada, ele escreveu essa temática, que ele foi obrigado a escrever, isso pode ser acreditado ou não, e aí consequentemente as fotografias a partir desse momento é bem diferente. Essa parte me interessa pessoalmente menos, é bem subjetivo, mas é a parte que é mais conhecida. \_\_\_\_\_ ele publicou muitos livros escritos sobre essa temática, antes de tratar disso, ele publicou livros escritos como se fosse de Verger, mas sem teste de Verger.

Cláudia Ad. Lima: No caso aí, coincidentemente ou não é o fim, vamos dizer assim, da carreira fotográfica, não digo completamente, um auge e um fim no mesmo

ALEX BARADEL: o auge 46,47,48, quando ele vai para África no final de 48 para mim é o início do fim, ele vai continuar a fotografar muito, e vai fazer muitas fotografias interessantes, não estou dizendo que a partir desse momento ele não fez nada de interessante, mas ele de fato é uma auto \_\_\_\_\_ que se caracteriza para ser \_\_\_\_\_ escrito e o fim do fotógrafo.

Cláudia Ad. Lima: Aí você acha que seria o encontro que ele buscava, o que encontro com ele mesmo?

ALEX BARADEL: não sei dizer, não é muito fácil dizer isso. Eu acho que pouco tempo atrás a visão \_\_\_\_\_ divulgada de Verger, tipo, chegou na Bahia, que ele encontrou lugar onde ele se sentia bem, sem dúvidas nenhuma, até porque ele se instalou aqui e nunca mais voltou a lugar nenhum, embora antes de chegar aqui, ele já não tinha raramente um lugar dele, para mim ele ia tão pouco a Paris que já era um viajante. Até os anos 80 passou tanto tempo fora do Brasil que no Brasil, fora da Bahia que na Bahia. Essa época dos 48 a 80 teve momento que, embora ele tenha essa casa a partir dos 60, essa casa tinha o lugar dele na Bahia, era muito \_\_\_\_\_, só a partir de 80 que ele fixou na Bahia, mas não sei qual outro lugar que ele se encontrou. Se você olhar bem todos os textos de Verger eu acho que ele se encontrou tanto na África aqui na Bahia, quando morava na Bahia. Isso acho um pouco difícil de responder, só Verger para dizer isso.

Cláudia Ad. Lima: Por que normalmente o artista faz suas buscas, como você mesmo disse que o essencial na fotografia é a essência da fotografia, do jeito, pensamento dele, é essa busca do encontro com o outro e a partir do momento que ele encontra, talvez pensando assim, é o artista que ele se dá por satisfeito do que conseguiu, do que tinha de sua, tanto que o fazia mover, o que movia ele, ele consegue ter essa satisfação, clamaria...

ALEX BARADEL: eu não diria nesse momento, tem uma frase de Verger muito interessante que pode ser uma desculpa fácil para não responder muitas perguntas, mas \_\_\_\_\_ sempre disse que ele nunca sabia o que queria, mas ele sabia o que não queria. Então não sei se ele se encontrou. Mas, por exemplo, quando Verger acabou fixando mesmo em Salvador, ficando quase o tempo inteiro em Salvador em 80 foi porque até lá ele ficava tanto na África quanto no Brasil, inclusive nos anos 75 a 79 ele passou muito mais tempo na África do que no Brasil porque ele foi \_\_\_\_\_. Por que \_\_\_\_\_ acabou fixando na Bahia, passando definitivamente seu tempo em Salvador? Porque ele tem um problema lá na África, um problema, uma história não sei se você sabe..

Cláudia Ad. Lima: sim

ALEX BARADEL: isso tão decepcionou ele que nunca mais voltou para a Nigéria...

Cláudia Ad. Lima: o roubo de uma escultura né?

ALEX BARADEL: e mesmo para Benim voltou, mas ficou uma semana e 15 dias, ou seja, acabou ficando na Bahia porque ele não quis ir para a África, então não sei se \_\_\_\_\_ aqui...acabou acontecendo assim.

Cláudia Ad. Lima: Voltando para essa ideia da estética, você faz uma análise que na Argentina ele tinha uma determina luz e contra luz e já aqui na Bahia ele tem uma determinada....eu fiz até um levantamento disso, que quando você verifica que a estética dele aqui em Salvador é de um encontro de uma luz que era diferente ou distanciada até, por exemplo, a luz de Buenos Aires era muito similar a de Paris, coisa assim, Já aqui em Salvador é uma...

ALEX BARADEL: Eu me lembro muito bem que tinha dito que Verger e Buenos Aires talvez seja o que Verger tenha feito em Paris, não tem a ver com a luz, mas em relação o que queria em uma cidade europeia, esse fato \_\_\_\_\_ trabalho sobre a luz acho interessante lá, mas não lembro de ter acompanhado essa questão sobre luz entre Bahia e tal. Em relação da luz de Salvador eu não sei, mas Mário Cravo ele falava que a luz de Salvador era única. Mas tem trabalho de Verger sobre isso?

Cláudia Ad. Lima: é mais ou menos esse trecho...deixa eu ver qual é a referência. É um da exposição em espanhol, da Sul da América, um encarte. Você diz: “nas fotos da Bahia de Pernambuco sua arte alcançou o apogeu, pois em sua análise (na sua análise) no Peru ele se acercou do homem e em Salvador ele o tocou. Nas fotografias de Salvador marcada por suas raízes negras são de uma sensualidade e poesia sem limite, mas que nunca representa um maior testemunho histórico dessa região naquela época”. Me fala um pouco dessa questão do tocar o homem, a gente observa muito que num certo momento da história da fotografia por razões técnicas, estéticas da sua época há um distanciamento. O Verger vai como tantos outros fotógrafos, vai aproximar-se quase que jogar no primeiro plano de detalhe tão gigantesco que há quase esse tocar.

ALEX BARADEL: Isso é um fato como o Rolliflex para fazer Ricard tinha que tocar a pessoa, imagino que com o Roliflex para pegar em você, você tinha que ficar aqui, você toca a pessoa. Agora no teste, essa questão de tocar não é no centro do físico. Já no Peru, muito interessante não sei se vai exatamente ao que estou dizendo aqui, mas no Peru a gente fez uma exposição, já muito tempo atrás aqui em Salvador a gente fez uma exposição com fotos de Verger e Martin Chambi sobre a região de Cusco. Quando a gente fez essa exposição a gente descobriu que o neto do Chambi veio aqui, que ele sentia em casa com essas viagens, embora nunca me falou do outro, mas com certeza se encontraram. Quando se olha a obra de Chambi que tem uma parte que parece com Verger, mas ele fez foto antes, mas o Chambi que é uma pessoa dessa

região, desse lugar, peruano \_\_\_\_\_, inclusive, e as fotos de Verger mesmo que ele passou 4 anos no Peru era muito \_\_\_\_\_ que sempre foi, um viajante, uma pessoa que muda de lugar. Comparando as fotografias que a gente expõe, eu acho que não se explicam a mesma coisa, as fotos de Verger parece estranho, são muito mais próximas das pessoas do que as fotos de Chambi, é como se quando você pertence a uma cultura você tem mais distanciamento porque você tem mais conhecimento, a ter mais respeito de certa forma, não que vai desrespeitar, mas você conhece as pessoas, conhece a cultura. No caso do Chambi, você faz uma foto que é mais foto de grupo, foto de conjunto, enquanto Verger que talvez não tinha, com certeza não tinha tanto o conhecimento, era mais um passante, mas um passante que com certeza traz um \_\_\_\_\_ maior, facilidade de Verger. Para responder um pouco da sua pergunta também, um dos grandes lances de Verger na fotografia era a capacidade dele de criar um coração, no sentido de conversa, quando encontrava uma pessoa ele conseguia não constranger a pessoa, não sei se ele falava não para ele, mas o fato que ele tava cutucando ele, mesmo sem conhecer ele, deixando a pessoa numa atitude que não era ruim de ser fotografada, uma postura de simpatia. Embora Verger era claramente uma pessoa de fora, isso fazia com que Verger no Peru conseguia fazer as fotos mais próximas que as fotos do Chambi, não digo melhor ou pior, nada disso, mas eram mais próximas, você pode olhar nas fotos de Verger, Ricatto, coisas de festas, Verger está dentro, mas as fotos de Chambi traz questões técnicas antes porque não tinha rolliflex e tal, as máquinas eram mais grandes, precisavam de mais tempo e tal, traz por questão disso, mas não era só isso, era também uma questão em cima de \_\_\_\_\_ com o assunto a ser fotografado, Verger era mais de estar próximo de \_\_\_\_\_, o Chambi era mais de compor alguma coisa, de contar uma história, entende, nem tanto essa questão de ficar próximo. Quando Verger chega na Bahia, ele mesmo diz isso, lá no Peru as pessoas, embora ele gostou muito, era simpática, mas eram muito frias, os peruanos eram muito frios, eles estavam completamente bêbados, isso é Verger escrevendo nos 50 anos de fotografia, e quando chega na Bahia não tem essa frieza, o contato é muito caloroso, entende? Ele se sentia mais a vontade nesse ambiente assim.

Cláudia Ad. Lima: esse olhar humanista que você também aponta né?

ALEX BARADEL: não é uma questão de \_\_\_\_\_, questão de pessoal. O contato com as pessoas aqui é muito mais fácil, muito mais caloroso, ampliou o contato pelo menos e isso com certeza tem consequência na fotografia de Verger, o que ele fez na Bahia é bem diferente do que ele fez no Peru, embora diferente, mas com \_\_\_\_\_ temática sem dúvidas.

Cláudia Ad. Lima: Me diga uma coisa, até mesmo assim, ele disse que não teve influências, apesar que foi Pierre Guchet que vai introduzi-lo a fotografia, mas ele nega que havia uma influência consciente.

ALEX BARADEL: uma pessoa dizer que não tem influência inconsciente, o ser humano vive das pessoas que cercam ele, então influência sem dúvidas Verger teve, o que ele sempre dizia é que ele não queria ver a fotografia dos outros para não ser influenciado justamente, inconscientemente fazer a mesma fotografia, mas que ele teve influência sem dúvidas, pode ser influência consciente.

Cláudia Ad. Lima: até é neste ponto que eu queria fazer essa abordagem que há uma certa, vamos dizer assim, a questão da consciência é fundamental ou não, ou da falta de consciência para estabelecer esse olhar, produzir esse olhar. Quando a gente vê, por exemplo, imagens, a gente vai, tem muitas, diversas imagens que nos vamos reportar, por exemplo, ver uma imagem do próprio Voltaire Fraga que antes já era aqui da Bahia, fez diversas fotografias, tem até um certo ressentimento, não souberam valorizar tanto a imagem dele como fizeram com Pierre Verger e tantos outros, isso é um fato. Agora, como você viria, por exemplo, tem determinadas imagens, até fotografei uma que não sei se foi um equívoco ou não, me parece que ela é igual. A quem você acha que deve a isso? a gente pode tirar diversas questões, mas qual você acha fundamental? Nessa imagem aqui é de Gautherot e aqui nessa imagem é do Pierre Verger, elas

são muito similares, mesmo de repente ele não tendo conhecido a obra do Gautherot ou Voltaire Fraga. A que você acha que deve-se a isso? É a técnica em si, é o elemento?

ALEX BARADEL: primeiro vou lhe fazer uma pergunta por que isso me interessa, em relação a Voltaire Fraga, você chegou a tentar descobrir ou entender, isso é uma pergunta, quais são as fotografias que o Voltaire Fraga fez antes do Pierre Verger chegar à Bahia?

Cláudia Ad. Lima: Tenho investigado bastante em todos os acervos, tenho ido a todos os acervos tentando na realidade, descobrir, não é tentando descobrir a origem desse olhar, na realidade não é isso, é ver o quanto tem de autoria e o quanto tem de reprodutibilidade nesta concepção.

ALEX BARADEL: Eu não conhecia a obra de Voltaire Fraga, eu tinha visto ela numa exposição que aconteceu no Museu Rodin, no momento que ele foi destacada aqui numa exposição feita por \_\_\_\_\_ Moura e depois quando a gente fez a exposição no Forte a gente, como tem muitas fotos do Voltaire lá, a gente acabou indo no acervo dele e conversando um pouco com as pessoas, eu vi o livro, acho que isso foi o início, acho interessante pesquisar mais sobre isso porque você ver claramente assim que tem muitas fotos de Voltaire Fraga que são de arquiteto urbano.

Cláudia Ad. Lima: arquitetura..isso é verdade

ALEX BARADEL: e o que eu vi muito menos fotos de pessoas, de Ricard, feirantes, tal. Das fotos que são mais típicas de Verger, de pessoas, cenas de ruas, entende? Das fotos que vi quase todas são fotos dos anos 50, 60, enquanto das fotos que eu vi são anteriores a Verger final dos anos 40 antes do Verger chegar à Bahia, das fotos que eu vi sempre são fotos de arquitetura, isso no Forte não é muito interessante por que justamente um pouco da ideia que a gente divulgou, pesquisou um pouco, feito um trabalho sério sobre isso, mais de constatações fáceis é que antes de Pierre Verger chegar à Bahia a gente não conseguiu encontrar um fotógrafo autoral, nessa questão que está abordando, os fotógrafos que, longe de mim fazer pesquisa exaustiva nem objetiva, mas das que a gente viu, a gente trabalhou com uma pessoa Célia Aguiar que ela tinha feito \_\_\_\_\_ (22min) sobre a fotografia \_\_\_\_\_, mas as fotografias feitas na Bahia antes de Verger chegar era basicamente as fotografias de Ricart, fotografias sociais, de pessoas ricas e tal, pobres, escravos também, estudos ou então fotografias arquitetural, fotografias para cartão postal ou até \_\_\_\_\_ sobre arquitetura e muitas poucas fotografias de pessoas, de ruas, ainda menos no aspecto autoral, tem algumas fotos da festa do Bonfim, de capoeira \_\_\_\_\_ entende, mas muito documental. De uma certa forma, é um dado forte lá, a gente considera, isso não é definitivo, como se Pierre Verger é o primeiro grande fotógrafo autoral e que depois dele, influenciado por ele, uns sim, outros não tem nada a ver, mas todo mundo chegou depois dele, muitos foram influenciados por Mário Cravo mais nessa questão da modernidade, de estúdio e tal. Mas, eu creio que o ideia do forte é que Verger é o primeiro fotógrafo autoral e o que veio depois dele. Nesse sentido, uma questão que a gente tem que verificar é que Verger que acontece, isso é muito importante, tem muitas pessoas que pensaram isso, Verger chega na Bahia e em Pernambuco faz os dois, tem na Bahia por que ele ficou na Bahia, mas ele passou 1 não na Bahia e 6 meses em Pernambuco e fez tantas fotos em um lugar como no outro, chega no Nordeste, vamos dizer e logo, poucos meses, as fotografias dele desses lugares foram publicadas num Cruzeiro, Cruzeiro na época era \_\_\_\_\_, era visto assim que todo tá olhando, nas faixas mais altas. Tinha pouco tempo, \_\_\_\_\_ disse que é, Verger teve raramente uma influência significativas na fotografia de pessoas porque as fotografias dele não foi um esporte, \_\_\_\_\_, mas publicadas no Cruzeiro e o que foi publicada no Cruzeiro é tipicamente essas questões de centros populares, feras, capoeira, Festa do Bonfim, festa de iemanjá, os países ouvem agora, mas antes de Verger não tinha muitas pessoas que se interessavam nisso. Não sei a questão de Voltaire Fraga, entende? Porque ele foi fotografar aonde Pierre Verger chegava na Bahia, antes de Verger fazer fotografia acredito que não, ele começou em 82 ou 32. Agora, do quê que eu vi, mas depois de fazer um mapeamento, da impressão que eu tive, quando eu estive na Bahia o

que fazia o Voltaire era mais fotos arquitetural, então me perguntando se essa questão do Voltaire ter fotografado mais arquitetura do que pessoas, essas fotos na feira com o caju essas coisas, mesmo assim tivemos influência de Verger, de qualquer forma influenciou não só a intenção de quando ele fez as fotos, entende? De qualquer forma para o Voltaire se ele já fazia isso, essa foto que eu estou falando, essa é dos anos 50, tem a estética do Verger. É mais fotos de paisagem. Pode olhar as fotos de Voltaire com as datas para tentar ver se tem justamente uma evolução de \_\_\_\_\_ (25:35), não para dizer a quem primeiro, isso não acho interessante, mas para entender se tem justamente na obra de Voltaire se tem essa evolução de começar com \_\_\_\_\_.

Cláudia Ad. Lima: Essa tem sido a minha pergunta em todos os arquivos que tenho buscado, tenho feito é justamente para onde vai até você, onde vou chegar até você nessa questão justamente. Vamos dar aqui um exemplo.

ALEX BARADEL: Eu não respondi sua pergunta de Gautherot e de Verger que você falou: olha essas duas fotografias, quais são as diferença. Primeira vez que vi as fotos, o livro de Gautherot sobre o Rio São Francisco, Gautherot e Verger se conheciam muito bem, eles não foram pessoas que não se conheceram, eles viajaram mundos, de vários lugares fora do Brasil, se conheceram na França antes de chegar no Brasil, inclusive ainda tem uma exposição de Gautherot na França que eu gostava de ver, acredito que tem coisas interessantes. Mas, o fato que quando você olha o livro de Gautherot sobre o Rio São Francisco, sobre o Nordeste, acho que não é sobre o Rio São Francisco, de fato assim, tem muitas fotos que você não sabe se é de Verger ou de Gautherot se você não bota o nome lá embaixo, entende? Acho que devido as temáticas que tem fotografias com as mesmas temáticas na mesma época, então pegar uma foto de Verger e uma foto de Gautherot sem botar os nomes para quem nunca viu as fotos e fazer adivinhar para um e para outro qual é a de Verger e qual é a de Gautherot, eu tenho certeza que \_\_\_\_\_ muito bom historiador da fotografia pode até encontrar, mas se você bota um conjunto do livro de Gautherot da mesma temática e bota um conjunto de fotos de Verger das mesmas temáticas, aí creio que sim, as pessoas vão identificar qual é a de Verger e qual é a de Gautherot, uma imagem não, mas diversas sim porque acho que tem uma estética diferente entre os dois, claramente assim, aí que estou te dizendo que sou ruim de teorizar, ainda mais de colocar palavras se não tiver uma teoria, entende? Mas, me parece que as fotos de Gautherot são muito mais pensadas assim, são muito mais compostas no sentido de \_\_\_\_\_ Bresson entende? Bresson era fotógrafo do instante, mas Bresson era um compositor com todo o \_\_\_\_\_ de pintura que ele tinha antes, de saber compor uma pintura, saber botar um elemento \_\_\_\_\_. Parece que quando você olha muitas fotos de Bresson, \_\_\_\_\_ incrível, composição não significa que tem que ser de 3h, pode ser uma composição de 3 segundos, mas é um trabalho muito grande, \_\_\_\_\_ de uma fotografia, e isso você pode encontrar mais na fotografia de Gautherot essa composição de \_\_\_\_\_ em toda parte. As fotos arquiteturais de Gautherot são completamente diferentes das fotos arquiteturais de Verger, não tem nada a ver. Verger era fotografia da rua, quase instantânea, entende? Era um prédio para um pessoa mesmo, enquanto Gautherot fazia em Brasília e tudo isso, essas fotos de arquitetura com uma lente especial, com uma compressão que são lindas, mas isso também para as pessoas tem uma \_\_\_\_\_ de Gautherot que nunca apareceu uma foto de Verger \_\_\_\_\_ fez muitos, porque justamente era \_\_\_\_\_. As fotos de Verger são muito mais aleatórias, muito mais do instante mesmo, o próprio Verger falava uma coisa interessante ligado ao inconsciente que muitas vezes ele também vem sabendo depois de ter feito a fotografia o porquê ele tinha feito a fotografia, entende? Claro que na composição tem muito com consciente também, mas no caso do Verger tem muitas fotos tortas, que são cortadas, isso é um, a \_\_\_\_\_ de arte que está comigo no projeto disse: “poxa, tem muitas fotos de Verger, agora estou percebendo \_\_\_\_\_ de Verger típico de cortar de cortar pessoas”, tipo isso. Para essa aqui em época diferente, mas mesmo as fotografias de grupo ele corta, muitas vezes tem uma pessoa cortada no meio



Cláudia Ad. Lima: ai você não tem cabeça nem pé.

ALEX BARADEL: sinceramente é uma modalidade teórica completamente, mas mesmo fotos em Salvador e tal, sem ser um foto tão plástica assim, entende? Ele corta muito facilmente coisas que acho que dificilmente Gautherot faria, entende? Agora você sente uma espontaneidade nas fotos de Verger, talvez uma falta de objetivo, uma falta de desejo de fazer uma coisa consciente que é uma característica da foto dele, entende? Sem ser uma fotografia qualquer, você poder ver nos livros tem uma seleção, e às vezes até um corte, Verger cortava muito as fotografias dele, especialmente na época que era publicada em jornais e revistas que talvez nem era ele que cortava justamente, enquanto no final da vida dele, depois da morte dele, a gente tem mais essa ideia de colocar as fotos quadradas inteiras, mas se você for ver os acervos originais você vai ver arquivos, muitas vezes a composição não é nenhum pouco clássica, parece muitas coisas cortadas, tortas, desfalcadas, sem um movimento artístico, enquanto o Gautherot era muito mais clássico, muito mais de compor, \_\_\_\_ Verger, isso não precisa, \_\_\_\_\_ não é Verger, não sei se é Gautherot, mas tem cara.

Cláudia Ad. Lima: Essa parece que não tem nem autor, parece que nem tem autoria.

ALEX BARADEL: Poderia dizer que é uma foto de Gautherot, mas parece uma foto de Verger, não sei se é de Gautherot.

Cláudia Ad. Lima: Ai é aonde vai essa questão, por isso te perguntei sobre essa luz, essa diferenciação porque quando eu pergunto a uma determinada pessoa ela diz assim: a câmera ajuda a que esse mesmo olhar faça a identificação com determinada pessoas que fotografaram, é o 6 x6, 3x 3 e aí vai, é o enquadramento que faz com que as fotos se tornem semelhantes. Há também a questão temática, do tema. Ai lhe pergunto sobre essa questão da própria estética, do olhar e você diz que o Verger tinha o seu corte, o seu enquadramento mais específico, mas em Salvador, há um olhar? Ele falava desta luz de Salvador? Por exemplo, olhando algumas fotos, pessoas que tenham um determinado treinamento de olhar, a gente identifica numa determinada foto o lugar, “ah essa foto é de Paris por causa da luz tal, \_\_\_\_ tal”, ou determinada época, ela identifica época, lugar, paisagem, não sei. Falando da minha cidade Olinda, nem preciso ouvir sobre Olinda, eu sei que vai se flaar de Olinda ali, \_\_\_\_\_ não sei, alguma coisa que explique. Seria Salvador alguma coisa assim que...

ALEX BARADEL: eu me lembro de Mario Cravo tenha dito isso que a luz é muito forte, mais forte em qualquer lugar, mas Verger não lembro de ter dito isso e nem lembro de ter dito isso sobre Verger. Acho que Verger assim como muitos fotógrafos, tinha muito cuidado com a luz, ir mais cedo a rua para pegar justamente os monumentos, às vezes durante o dia e tal para ter outro tipo de luz, mais contrastados, mas eu não sei se nas fotos de Verger de Salvador tem uma luz diferente assim.

Cláudia Ad. Lima: ele falava mais do tema em si né?

ALEX BARADEL: ele falava pouco de fotografia, ele fala de \_\_\_\_\_, mas Verger teorizava a fotografia, na entrevista de \_\_\_\_\_ era muito difícil.

Cláudia Ad. Lima: essa coisa do colonialismo, do tradicionalismo que havia ali, mais ou menos a primeira visão que ele tem de Salvador, mais ou menos essa ideia que ele....da cidade ser colonial ainda, no estilo colonial, naquele outro Retratos da Bahia ele faz isso.

ALEX BARADEL: nunca busquei muita atenção, se não é as pessoas que ele sempre destacou em Salvador, ele tinha falado especialmente sobre a questão colonial que ele gostava de prédio, casas colonial, sem dúvidas.

Cláudia Ad. Lima: Há um lugar que faz a fotografia, o lugar que estabelece as próprias pessoas, você que vai ser fotografado, eles se tornam quase similares nas fotografias, a postura...então, a minha ideia não é só o fotografo que faz, que constrói a foto, uma vez que tem a autoria, o olhar, a técnica, tem o domínio de tudo isso, mas se a gente vê essas similaridades com Gautherot, ou Valter Fraga ou o Aristides, ou todas essas pessoas que estão aqui em relação a Gol-dim se há um fluxo de pensamento fotográfico entre essas pessoas, quer dizer que não é só,

talvez, o fotógrafo que faça, que construa a foto sozinho, a gente tem talvez esse hábito de dizer que é o fotógrafo o autor da foto, mas se é o ambiente que proporciona isso, essa similaridades, talvez ele seja o coautor, o espaço, as pessoas, os movimentos, a roupa que roda, a postura de alguém que está na capoeira, então é como se houvesse talvez, uma troca entre dois autores que estão efetivamente construindo essa obra fotográfica.

ALEX BARADEL: que tem uma troca humana, não tenho dúvida, se isso se posicionar de troca, de obra, o fato é que a foto é aquilo que está fotografando, então, que um elemento essencial é, você fotografa uma pessoa, um país, uma árvore, o que está sendo fotografado, o elemento é mais importante na fotografia, a fotografia não é igual a pintura, é uma \_\_\_\_\_ de uma coisa que está iluminada, entende? Então essa coisa veio parar em sua frente, então você depende completamente do que está em sua frente. Essa interação entre o fotógrafo, a fotografia e o que está sendo fotografado é obvio, é o começo da fotografia, mas se isso chamar de \_\_\_\_\_. Cláudia Ad. Lima: que imagem você acha que sintetizaria? Você escolheria de todas as imagens de Pierre Verger, uma que sintetizaria Salvador?

ALEX BARADEL: não tem, acho que não tem. Acho que isso não me parece, não vejo em que ajuda-se uma foto que \_\_\_\_\_ fotógrafo, uma parte \_\_\_\_\_ fotógrafo porque tantas fotos e tão diversas que não vejo \_\_\_\_\_. Essa foto \_\_\_\_\_ com certeza não, até porque o que ele fez em Salvador justamente, o que ele fez logo quando ele chegou é bem diferente do que ele fez depois. O que ele fez quando chegou era mais essas fotografais do cotidiano, começou a fazer algumas fotos de festas, fez muitas fotos de festas em 48,50,51, mas..

Cláudia Ad. Lima: e depois ele foca no tema do candomblé, da religiosidade?

ALEX BARADEL: Verger não escreveu sobre a religiosidade, ele escreveu sobre a cultura, ele fez livros, artigos não só sobre a religiosidade, os mais importantes de fato são sobre o candomblé e os afro-brasileiros, mas ele fez alguns que não são sobre isso. Na biblioteca de Verger uma grande parte é sobre a história da Bahia, história do Brasil, não só sobre a religião afrodescendente, entende? Mas, com certeza a partir desse momento ele foca mais sobre isso, mesmo se o acarajé, ele fala como chegou o fluxo, não só sobre a religião, a história, as consequências do trabalhador escravo sobre a cultura baiana e depois a volta do \_\_\_\_\_ baianos nascidos no Brasil na África. Tipicamente ele fotografou muito isso, muitas casas na África de afrodescendentes, aqui muitas coisas também na África, não só sobre questão religiosa, mas também cultural com um foco maior sobre a questão \_\_\_\_\_ sem dúvidas, mas isso seguiu ele. As ultimas fotos que Verger tirou popularmente, é um conjunto de fotografia que ele fez na Nigéria das casas de descendentes baianos que votaram nos abundais, entende? Para mim são as ultimas fotos, ele fez um conjunto muito grande que foi publicado no livro de um doutor brasileiro. Isso é claramente, ele foi fazer essas fotografias se não foi para se não é para ser livro era para pesquisa dele, enquanto antes ele não fazia isso. Da mesma coisa para os cultos, ele fotografou muito nos anos 70, também lembro das ultimas fotos dele, o terreiro de Pai Babino e todas as fotos que ele fez sem dúvidas é como um registro, ele fez para registrar diversas festas, diversos orixás em uma época que ele já tinha publicado um livro sobre a temática e ele sabia que isso podia ser publicado. Esses são os dois últimos conjuntos grandes de Verger dos anos 70, inclusive, ele fez mais fotos nos anos 60, é difícil saber, mas eu acho \_\_\_\_\_ fez conjunto grande em 72 e depois arquitetura, ele fez muitas fotos em 70, muitas mil, e nos anos 60 não sei se ele fez tanta fotografia.

CLÁUDIA AD. LIMA: de Salvador são mais de dois mil?

ALEX BARADEL: Não, são oito mil fotos de Salvador. Mas, digitalizando o acervo a gente consegue ver pelas margens, pelos cantinhos do negativo a gente sabe com quais máquinas Verger fotografou as fotos, a gente não sabe qual a máquina física, mas a gente sabe tipo, esse conjunto de fotos foi feito com a mesma máquina, esse outro conjunto de fotografia foi feito com outra máquina e assim a gente identificou que ele utilizou novos rolleiflex diferentes, então comparando justamente as datas de diversos conjuntos, a gente percebeu justamente que a

grande maioria das fotos que Verger fez em Salvador na Bahia foi feito primeiro de 46 a 51, segundo de 52 a 53 e depois tem conjunto que não foi feito mais com a máquina de 53 até 60 e os 12 conjuntos feitos com a máquina do final dos anos 40 e início dos anos 50.

CLÁUDIA AD. LIMA: foram 12 conjuntos?

ALEX BARADEL: 12 conjuntos, bota uma dezenas por que alguns a gente tem dúvidas, mas umas dezenas de máquinas que ele utilizou. Você tem o livro 'Memórias de Pierre Verger'?

CLÁUDIA AD. LIMA: Estou tendo acesso lá embaixo

ALEX BARADEL: porque a gente está botando \_\_\_\_\_. Ele foi publicado tipo o resultado desse projeto de digitalização, digitalizando a gente acabou pesquisando um pouco e o resultado a gente colocou nesse livro que tem bastante informação recente, antes de você pagar a gente tem publicado nesse livro, tipicamente essa questão da máscara de uma forma mais completa. Então, a gente percebeu que a maior parte das suas viagens fez Verger a Salvador com certeza foi de 46 a 52,53, estourando até 57, depois de 57 foi muita pouca coisa.

CLÁUDIA AD. LIMA: ele dizia que na realidade não havia, chegou até a colocar isso, que não havia uma miscigenação ou sincretismo na religiosidade. Você observa que a questão da afro-descendência ela vai ser, vamos dizer assim, uma narrativa que ele vai desenvolver lógico sobre suas pesquisas e vai ser o cunho principal?

ALEX BARADEL: nessas pesquisas de qualquer forma, a questão da africanidade é matemática antes dele chegar a Salvador. Se você ver as fotos que ele fez nos EUA, nas Antilhas, na África até nas Filipinas que ele fotografa você sente que tem uma cultura negra, uma comunidade negra no país que ele atravessa ele vai lá, então ele já tinha interesse, ele frequentou os bairros negros nos anos 30, ele era ligado no \_\_\_\_\_ ele encontrou \_\_\_\_\_ que tinha voltado de sua viagem da \_\_\_\_\_ até a Etiópia. Antes de ir para a África, Verger tinha contato com \_\_\_\_\_, com \_\_\_\_\_, com \_\_\_\_\_ e tal, porque Verger era interessado pela África antes de Salvador, ele não foi a Salvador porque ele descobria \_\_\_\_\_, foi antes.

CLÁUDIA AD. LIMA: Agora vamos pensar dessa forma, era uma coisa do interesse particular dele porque ele viu que aqui havia fonte suficiente para ele, não só fonte, mas o momento propício para isso, o modernista, aí tinha o Jorge Amado, Carybé, outros artistas intelectuais dessa época mais ou menos que vão elaborar essa identidade. Você acha do ponto de vista fotográfico, ele ajuda a construir essa narrativa de negro desta forma de beleza, de respeito, de empoderamento dessa...

ALEX BARADEL: \_\_\_\_\_ não sei, mas que ele ajudou a construir essa imagem que até hoje existe em Salvador e que acho que foi muito utilizada afins boas e não tão boas, sem dúvida nenhuma, Verger, Jorge Amado, Carybé, Caymmi, eles criaram, não sei quem primeiro, justos ou não, eles criaram uma imagem de Salvador e da sua ligação com a cultura negra que é real, não aumentaram nada, tem o fato que eles \_\_\_\_\_ uma coisa que já existia, e colocaram de uma forma tão bonita assim, cada um da arte deles que influenciou até hoje a visão que está sendo dado de Salvador, dentro de Salvador e fora de Salvador, o \_\_\_\_\_ que é justamente Salvador a cidade de negro, entende? Antes deles quem falou isso, quem botou Salvador assim, mas que depois deles foi inspirado, trabalhado politicamente, turisticamente, de todos os pontos que você quiser, culturalmente, artisticamente influenciou muitas pessoas, isso estou dizendo com o Gauthierout entende? Tenho certeza que o Gauthierout Fraga antes de Verger fotografou uma pessoa negra, Verger fotografou no Cruzeiro e depois muitas pessoas negras e outras, de fato que a maior parte da população de Salvador é negra.

CLÁUDIA AD. LIMA: é para aonde eu quero enveredar a nossa conversa. É nesse momento que a gente tem as publicações em fotos de Verger nas revistas no Cruzeiro, por exemplo, que vão começar a ter essa, não é aceitação, mas é uma forma de ver agora o negro como um membro integrante dessa nação, essa é a construção deste discurso. Você acha que além do fotógrafo, além do Pierre Verger, há outras pessoas que participam desta construção?

Áudio 75

ALEX BARADEL: Então, essa fotografia humanista que chegou no mundo nos final dos anos 20 que é focar o objetivo nas pessoas \_\_\_\_\_, não sei se existem francês, inglês, mas, o povo ficou humanista, tem uma ligação óbvia. E Verger, tem na França um \_\_\_\_\_ humanista, e Verger está dentro. Verger é obviamente um fotógrafo humanista, ele não se considera assim, mas \_\_\_\_\_ é. Tipo ele foi um dos primeiros fotógrafos humanistas fora dos períodos ocidentais, será um pouco a definição de Verger, não disse o primeiro, mas se você tinha o \_\_\_\_\_, todos os fotógrafos francês, nos EUA, na Alemanha que fotografavam muito a sua cidade europeia, Paris, Nova York, a crise nos EUA, Verger foi um dos primeiros a fazer isso nas outras culturas, inclusive na Bahia e isso, sem dúvidas, consequentemente, todos os fotógrafos descendem de Verger.

Cláudia Ad. Lima: Você poderia citar um pelo menos, dois ou três que encaram que você ver a imagem de Verger e está ali ela, tem elementos ali.

ALEX BARADEL: Adenor, acho que todo fotográfico tem seu instinto né, não tô dizendo que as imagens deles são iguais, mas onde tem \_\_\_\_\_ de rua, sem dúvidas, Adenor você ver fotografando o Mercado Prado, por exemplo, é muito ligado a essa noção de povo, entende?. Não cito Aristide porque Aristide, eu vi uma página do trabalho dele, justamente eu acho que ele mandou porque ele achou que a gente fazia coisas próximas a Verger, então ele mandou muitas fotos que ele fez na rua, e depois eu vi que ele tem muito trabalho \_\_\_\_\_ naquele centro. Não é uma das pessoas que citaria, mas não se pode...uma pessoa um pouco conhecida Tacumlecy. Tem muitos, Amanda Oliveira, Isabele Gouveia.

Cláudia Ad. Lima: Então ele conclui uma ruptura, ele faz uma ruptura, o Pierre Verger e se torna canônico.

ALEX BARADEL: Ele começa uma coisa do que quer parar uma coisa. Na Bahia a gente falando?

Cláudia Ad. Lima: sim na Bahia

ALEX BARADEL: a fotografia, o banner, Picasso, Verger faz muito bem. Não é que ele para de fazer isso, ele traz uma nova coisa, mas incentiva, o que é ruptura eu diria.

Cláudia Ad. Lima: ótimo. Uma ruptura do processo que existia antes, uma estética do que havia antes ou da própria estética, da forma técnica de executar as imagens e também uma coisa temática, ela tem essa questão de romper esse olhar?

ALEX BARADEL: Essa impressão que tem. Não pesquisei sobre isso, não posso lhe afirmar isso..

Cláudia Ad. Lima: Mas, você não me respondeu uma coisa, quando vocês decidem que há olhares que não foram olhados, Salvador que não foi vista, qual é essa Salvador?

ALEX BARADEL: olha de fotógrafo?

Cláudia Ad. Lima: quando vocês pedem aso estudantes

ALEX BARADEL: é porque justamente, essas pessoas fotografam o povo, mas sempre no mesmo lugar. A \_\_\_\_\_ não tem \_\_\_\_\_ nenhuma foto dos bairros populares que são perto dos lugares que citei e também não tem muitas fotos dos bairro nobres, os ricos porque são recentes, \_\_\_\_\_ uma coisa que tem 100 anos. Mas, de fato tem uma carência de fotos dos bairros populares que é bom.

Cláudia Ad. Lima: e vocês estão dizendo aos alunos para irem lá? Os alunos da UFBA.

ALEX BARADEL: mais que isso, isso estamos fazendo agora. A gente está fazendo assim um projeto, a gente está desenvolvendo um trabalho com um fotógrafo que ele na universidade já tem alguns alunos..

Cláudia Ad. Lima: quem é?

ALEX BARADEL: João Álvares.

Cláudia Ad. Lima: Na verdade, ele fez uma coisa muito interessante, as poucas fotos que estão - \_\_\_\_\_ Forte são pegadas de um que ele fez no Fazenda Grande do Retiro que é um bairro popular de Salvador onde tem a gráfica do Estado, a Egba. A Egba ele foi contratado pela Egba para

fazer um - \_\_\_\_\_ sobre o bairro, não sei como foi, acabou que ele fez um livro sobre o bairro onde está na Egba. E para fazer essas fotografias justamente as fotos estão em processo e esse processo que ele fez que a gente vai repetir com os alunos. Então é meio \_\_\_\_\_ no que agente quer porque é pouco tempo, mas a gente avistou literalmente esses bairros, a gente foi na mata lá, via a arquitetura, avistou esses bairros, e a gente vai fazer contatos com essas comunidades e estando definida, em grupo de três vamos mandar esses fotógrafos nesses bairros junto com uma pessoa do bairro para fotografar da forma que eles quiserem, a gente vai colocar os trabalhos que parecem mais interessantes, inclusive, tem uma coisa, acho que tem duas razões me parecem que esses bairros não são fotografados. Primeiro: acredito que não são justamente esses bairros que as pessoas querem ver ou querem mostrar obviamente, mas também, isso é muito importante também, não é só essa questão preconceituosa diria, de falta de interesse, só quer mostrar coisas mais bonitas mais ricas, mas também porque cada vez mais difícil, isso um outro fotógrafo nesse processo, Rubens Buena, que é fotógrafo que mora em São Paulo, mas é baiano, ele diz 'eu sou fotógrafo de rua', mas não existe mais fotógrafo de rua, porque de um lado, os fotógrafos tem medo e as vezes com razão de ir a certos lugares por ser perigoso, ser roubado e tal e também você pode ser processado, fotógrafo de rua fotografa pessoas e isso não é só nos bairros populares. Fotografa uma pessoa, você pode ter um processo, se você não ter autorização da pessoa e ter autorização da pessoa é muito complicado. Então, são diversos motivos que faz fotografar pessoas em bairros cada vez mais complicado e também a pessoa cada vez mais não quer ser fotógrafo, pode não gostar, não querer, mas acaba \_\_\_\_\_. Então, a época de Verger de fotografar essas coisas, é a mesma no período de ouro, as pessoas nem sabiam o que era fotografia, nem sabia \_\_\_\_\_ era uma pessoa agressiva, entende? E era fácil para ele, não era somente a atividade física, Verger agora não conseguia fazer, mesmo com toda capacidade dele, o que ele fez há 60 anos por razões contextuais. Por isso que estamos aumentando as pessoas, mas com essas limitações, mas mesmo assim a gente faz questão justamente nessa parte em bairro urbano, acho que a gente está fazendo uma coisa que daqui a 20, 30 anos \_\_\_\_\_ dessa forma, tem que ser agora. A gente tinha há 50 anos atrás, um grupo de fotógrafos que diziam assim: 'vamos fotografar essa cidade inteira, mesmo se não for as pessoas mais bonitas'. A gente teria esse conjunto para mostrar aqui, para mostrar a cidade há 50 anos e agora, isso a gente consegue fazer \_\_\_\_\_ com fotos que tem mais de 100 anos, mas com o \_\_\_\_\_ não tem nada. Daqui há 30 anos o quê que esses jovens fotógrafos de agora vai existir. O forte é isso. O forte, desculpe Verger, mas o forte é a forma de mostrar diversas possibilidades de utilizar a fotografar como obra de arte, como documento histórico, como documento \_\_\_\_\_, como documento íntimo, Verger tem muito isso também, ele não era fotógrafo, detestava a arte de Verger, ele fazia arte por diversas razões, mas o que está certo é que está utilizado de diversas formas, e a gente sabe que na conversão faz a gestão das vias culturais, e quem entra em contato com a gente para utilizar as fotos de Verger é muito diversificado, pode ser curadores, em exposições mais via estética não somente, mas em publicações muito mais do lado documental. A pessoa que sabe que quer uma foto de Verger, não Verger especialmente, mas porque sabe que Verger fotografou o Brasil numa época e somos micro testemunhas que eles têm sobre essa época, \_\_\_\_\_ fotógrafo, eles iam botar também o aspecto documentado de Verger também no caso, que também é bonita, mas ..

Cláudia Ad. Lima; ele não se encarava como artista então?

ALEX BARADEL: não gostava.

Cláudia Ad. Lima: não era artista, intelectual, ele era um epinólogo.

ALEX BARADEL: hoje ele é os dois, a única parada que ele foi lá era fotógrafo, mas não artista.

CLÁUDIA AD. LIMA: Tem muita a conversar e isso foi muito bastante, mas alguns fotógrafos, como Steve McCurry, eles se defendem como contadores de histórias visuais. É, poderíamos definir Verger assim também, ou fotógrafo etnógrafo, ou apenas fotógrafo?

ALEX BARADEL: Apenas fotógrafo. Você pode botar qualquer outro nome depois de fotógrafo, \_\_\_\_\_, Verger não, ele rejeitava completamente a noção de etiqueta. Isso desde que ele era menino, e que ele foi elevado numa grande burguês, onde justamente nesse meio social todo mundo bota etiqueta em todos. E a vida de Verger fugia das etiquetas. Então, dizer a ele “fotolafosi”, “fotografosa” eu tenho certeza que ele não ia gostar. Eu não que ele é contador... ele é contador de história, talvez, da questão da cultura afro, mas \_\_\_\_\_ da fotografia, eu acho que não.

CLÁUDIA AD. LIMA: Apenas fotógrafo?

ALEX BARADEL: É! \_\_\_\_\_. Agora, você pode dizer... eu acho que se pode dizer, que nessa segunda fase, sim! Entende? A fotografia dele, era... era.... \_\_\_\_\_ nessa última fase, até. Que eu acho... que eu pessoalmente me interesse menos. Porque, justamente, ele fazia fotografia pra apoiar um trabalho, assim... uma pesquisa que ele fazia sobre matemática. Entende? Mas isso tem muito a ver com tecnologia. Mas ele não gostou, não... \_\_\_\_\_.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim. É justamente isso, porque um dos viés da minha tese era justamente isso, sobre o fotógrafo narrador, ele enquanto construtor de uma narrativa. Né, o que Verger faz é isso... relata... pelo menos assim... não que ele encare, ele não encara essa ideia de construtor de uma narrativa... ele teria consciência disso?

ALEX BARADEL: Olha, não sei?...

CLÁUDIA AD. LIMA: Que ajudou a contar essa história de Salvador \_\_\_\_\_ viés?

ALEX BARADEL: Não... ah... a história de Salvador? ... ó... Eu não sei se ele tinha consciência disso. Que ele fez foi um fato. Mas se ele ter consciência, sim, que ele estava mudando a visão que as pessoas iam ter de Salvador, não sei lhe dizer. Não tenho uma ideia.... .... Verger era muito esperto. Verger era muito discreto. Verger fala uma coisa e pensava numa outra, entende?... Então saber \_\_\_\_\_ se la consciência... se ele queria isso, é difícil, é muito difícil, eu não sei dizer.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ótimo. Então, tem mais alguma coisa que você acha que... que fecharia essa... esse nosso encontro?

ALEX BARADEL: Já foi muita coisa.

CLÁUDIA AD. LIMA: Foi, bastante. Mas foi muito produtivo. E você, aí eu volto pra você a pergunta. Você acha que está participando dessa construção dessa narrativa sobre Salvador?

ALEX BARADEL: Eu não sei, eu gostaria de ... parcelar (participar) da desconstrução.

CLÁUDIA AD. LIMA: Como?

ALEX BARADEL: Eu gost... não sei se participo de uma coisa, mas se... o quê que eu... até gostaria de participar é no caso é da desconstrução. Uma da desconstrução é da visão de Verger... mas a desconstrução de associar Salvador, a visão pela imagem, há sempre as mesmas coisas e isso foi muito chato, muito cansativo, é muito mais \_\_\_\_\_ Salvador que se imitar nisso, entende? O de fato, eu não gosto assim do... da... da tendência se isso não é só em Salvador, mas no mundo inteiro, mas a fins turísticos... turístico comercial, entende? Comercial no sentido que, a cada vez mais se uma cidade vê que tem um potencial turístico, ela vai jogar no máximo esse potencial, isso significa que ela vai dar uma visão do que que ela é... que não é o que que ela é, que o que que as pessoas quer ver, o que as agências turísticas quer vender. E isso é muito forte me Salvador, foi muito forte em Salvador, inclusive o fato de ter a \_\_\_\_\_ da Cultura e do Turismo pra mim significa tudo, entende, que são duas coisas que não tem nada a ver, mas aqui são uma coisa só. Eu acho que... que isso não é bom, pra essa cidade, pra cultura. Porque não pode, a cultura não pode ser o que as pessoas querem, especialmente as pessoas de fora. A cultura pode se abrir pra isso, não tem nenhum problema de que a cultura se abra a fim turístico, isso é normal, entende? Que você... mas não pode ser o objetivo pra cultura, pra um artista, pra

um \_\_\_\_\_, não gosta pra artista mesmo, mas que uma pessoa que quer se exprimir, ele tem que se exprimir pra o que que ele sente... ele... não pra que o que a pessoa quer, entende? Ainda menos para uma questão financeira, entende? Não significa que uma pessoa não tem vender o que ele fez, são duas coisas que não tem nada a ver, mas eu acho que você tem que pegar primeiro o \_\_\_\_\_ você sente, especialmente uma cidade como Salvador, que é muito popular, onde tem tantas pessoas que tem condições difíceis e que eu acho que tem tantas coisas para se exprimir... e que tem uma riqueza assim tão forte que... eles tem que exprimir isso. Se ele se baseia em que que a pessoa quer ver, todo mundo irá fazer a mesma coisa e não é interessante, entende? Então é nesse sentido de desconstrução, eu gostaria, dar a oportunidade da pessoa mostrar outra coisa do que que sempre sendo mostrado... isso, se a gente já tem esse... objetivo não dito atrás do forte... é ótimo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Hum... está...

ALEX BARADEL: Pra você ver por exemplo, as inscrições virtuais que a gente tá fazendo agora... uma vai ser sobre os ciganos... do Marcio Lima. Uma segunda vai ser... essa questão \_\_\_\_\_ bem que, vai ser sobre a Vale do Pati... a... Vale do Pati é um espaço na Chapada Diamantina...

CLÁUDIA AD. LIMA: Ah, sim, eu sei...

ALEX BARADEL: É um lugar muito turístico... só que Vale do Pati que é inacessível...

CLÁUDIA AD. LIMA: tem comunidade agrícola

ALEX BARADEL: comunidade nem tanto...

CLÁUDIA AD. LIMA: o Vanderlei está lá, né? Rodrigo Vanderlei...

ALEX BARADEL: Não sei...

CLÁUDIA AD. LIMA: Tá, está lá, tá morando lá e tem feitos cursos lá

ALEX BARADEL: No Pati?

CLÁUDIA AD. LIMA: Não sei se bem é Pati, posso olhar até no Facebook dele.

ALEX BARADEL: Porque pra gente é em Pati, não é em Lençóis... Lençóis é aquela \_\_\_\_\_...

CLÁUDIA AD. LIMA: É não, ele tá morando assim, construiu até uma casa dele lá...

ALEX BARADEL: Ah, então vou contatar ele...

CLÁUDIA AD. LIMA: \_\_\_\_\_ contato ele, é a melhor pessoa...

ALEX BARADEL: mas a inscrição vai ser basicamente num outdoor na rua Resende, que fez muitas fotografias lá.

CLÁUDIA AD. LIMA: Rui Resende.

ALEX BARADEL: É! E a gente tá fazendo... a gente faz uma excursão lá no Vale do Pati. A gente vai sair fotografando \_\_\_\_\_. E a terceira, que a gente tá tentando \_\_\_\_\_ é que a gente vai fazer, um concerto assim, um pouco mais complexo ainda. A gente vai fazer uma exposição dentro de um ambiente carcerário, na FUNDAC. E ideia é fazer exposições, aí.. que.. que vai ficar lá um mês, que vai botar fotos, que talvez vai ser do Rogero Firabi ...que faz fotografia das pessoas excluídas. E a ideia é fazer reagir as pessoas que trabalhem lá ou que são presas lá sobre essas fotografias. E de gravar esses depoimentos, pra mostrar esses depoimentos na exposição virtual. São assuntos que...que foge bem do...

CLÁUDIA AD. LIMA: do óbvio que tá sendo, né?! mas foi uma coisa que nós observamos... [corte no áudio]

ALEX BARADEL: Não tenho \_\_\_\_\_ porque eles são completamente ostracizados e a gente nem sabe, nem conhece eles. Tanto que não desculpo a gente até... o que existe, mas eles não são de qualidades, entende... aí, esse ah... não sei, não sei lhe responder. Talvez você saiba mais que eu qual é a razão, o fato que a gente não selecionou as fotos em função da cor de pele, agora, de fato, a gente também não selecionou os fotógrafos, justamente procurando a botar mais fotógrafos porque eles são negros, porque eles são indígenas... \_\_\_\_\_ ... da mesma forma que, eu pessoalmente não fiz seleção \_\_\_\_\_ tantos mulheres como homem. Então \_\_\_\_\_ ela tinha mais essa visão de botar mulheres porque ela é mulher, que de fato \_\_\_\_\_

da mesma forma que os negros são sub\_\_\_\_\_ entende? Mas de fato, a gente não fez isso\_\_\_\_\_ cota \_\_\_\_\_, entende? a gente não fez.

CLÁUDIA AD. LIMA: Não, isso mesmo eu acho que está correto...

ALEX BARADEL: Essa questão da denúncia... eh...eu acho que ela... que ela faz sentido da crítica...será que no espaço a gente teria que ter uma temática mais claramente antissistema. A crítica do sistema, se você... criticar da violência, criticar do... se você critica... crítica de forma geral o sistema, entende?

CLÁUDIA AD. LIMA: Não houve interferência nas suas escolhas da prefeitura, não houve, né... de se colocar tás e tás... não houve, era só essa coisa, no início era pra partir de Verger e que vocês abriram um leque para outras...

ALEX BARADEL: A gente pode de fato... eu tava com medo, assim, justamente, que escolhendo tantas temáticas, assim..., não para se ser justamente uma crítica da \_\_\_\_\_, mas que mostra uma outra realidade, a gente sabe muito bem que a prefeitura faz esforços também por razões políticas, entende? E que a Secretaria de Cultura e do Turismo. Então, sempre perguntei, será que normalmente eles vão parar de fazer produções sobre coisas assim... entende? Mas a gente nunca teve essa interferência. Também eu sempre fiquei muito claro com eles que eu também não queria. Entende? Nunca tentou, mas também sempre disse \_\_\_\_\_ conteúdo é com a gente, não é com vocês. Mas também \_\_\_\_\_ eles podem \_\_\_\_\_ sobre isso, mas... por exemplo, ontem, mas... eu não sei, isso, por exemplo \_\_\_\_\_ ontem, entende?Ele vai entrar numa exposição virtual, justamente, as fotos\_\_\_\_\_ por onde\_\_\_\_\_ fotografias somente do \_\_\_\_\_, mas\_\_\_\_\_ dele...

CLÁUDIA AD. LIMA: É a partir de quando essa exposição?

ALEX BARADEL: A virtual? Tem que está pronta até dezembro. \_\_\_\_\_ até dezembro, que a gente está fazendo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Espero que eu esteja aqui...

ALEX BARADEL: Quando a gente seleciona as fotos, a gente seleciona as fotos, mas \_\_\_\_\_ eu to querendo botar fotografias que fizessem reagir as pessoas, porque justamente vou querer gravar os depoimentos das pessoas que estão lá. Tanto dos presos quanto dos outros. Então não sei quais fotos, mas imagino que foto de violência ou de amor, ou de liberdade, de ódio, sexo, de não sei o quê, a gente tem que achar fotos que vai fazer reagir as pessoas de uma forma positiva, não que a foto tem que ser positiva, mas que vai criar um valor que seja positivo. Não quer que a pessoa, botar uma foto ruim que a pessoa pira, entende? Lá não é somente trazer uma coisa, também que essas fotografias cê já traz uma coisa pras pessoas de lá, entendeu? Que vamos ter uma exposição durante um mês lá. Então que a gente vai ver quais são as fotos. Se a gente ver que as fotos que denúncia, aí eu vou botar fotos que denúncia. Se as fotos de denúncia eles não gostam... não que eles não gostam, mas que deixem eles sem reação... a gente vai trabalhar com psicólogo e com pessoas ali da cadeia para selecionar essas fotografias. Então a gente colocaria... a gente vai colocar nessa exposição. Eu acho que na exposição do Forte perde de ter esse tipo de fotografia pelo fato de ter tirado essa... essa temática fotojornalista, fotoengajada. Porque eu acho que lá que elas iam entrar, entende? Imagine que quais fotos elas iam botar lá, justamente são as fotos que denunciam, não somente, mas também que denunciam, entende? Tirando essa parte acaba que não, agora que eu acho que tem também uma influência de Verger, que óbvio, Verger claramente é um fotógrafo que percorreu o mundo e que foi nos lugares, eu não gosto... dos mais pobres, mas mais assim, na margem da sociedade contemporânea, da margem da do que aqui se chama de terceiro mundo, ou seja nos lugares que tem mais miséria... \_\_\_\_\_ entende? Justamente não fotografam a miséria, não fotografam o sofrimento, entende? Porque fotografam a dignidade das pessoas, entende? E isso na obra se sente também no que quer escrever, Verger nunca quer escrever \_\_\_\_\_ nos lugares que teve coronelismo... teve... ditadura, teve resoluções e ele nunca fala desses aspectos, entende? Ele não, ele é um fotógrafo tipo salgado... outro né? Um fotógrafo que denuncia. \_\_\_\_\_ então é isso, entende? Mas



ele não é, é isso... talvez o forte, talvez é nisso, como você falou vai um pouco nessa via, acho não é intencional. Acho que, o fato que a gente não botou isso, pode ter tirado essa parte de foto jornalismo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Entendo. É...

ALEX BARADEL: Então, ele traz também \_\_\_\_\_ fotografos que estão fazendo isso, entende? Porque a gente não pedia, não recebeu, mas muitas vezes fotografa \_\_\_\_\_ manda muitas coisas que não é claro, entende? Eu não me lembro de ter visto muito trabalho se não é do Rogério \_\_\_\_\_ que gostei muito, que ele claramente é isso cem por cento, entende? Eu não vi muitos trabalhos que são... acho que isso faz parte da cultura baiana, entende? Me parece. Não da cultura \_\_\_\_\_ não, isso é uma coisa... uma consequência de Verger \_\_\_\_\_. Acho que na cultura isso seja mais histórico em função da ditadura, da escravidão, que aqui na Bahia não tem essa questão \_\_\_\_\_. E especialmente da cultura, você vê na música, especialmente na música, entende? Na fotografia também, mas na música isso \_\_\_\_\_ de ver como falta de música de outros baianos, nem criticando, mas sendo uma visão da sociedade, entende? A maioria da música baiana é o amor, a festa, a negritude. E mesmo \_\_\_\_\_ aos negros, mesmo \_\_\_\_\_ dos pobres, entende? Mas quem Rio-São Paulo é diferente, tem o Rappa... tem umas músicas mas sociais assim, mas assim agressivas. Agressivas no sentido de denunciar... de mostrar as coisas que não querem ser mostradas, entende? Enquanto a música baiana, de todos os baianos, mesmo os grandes, Gilberto Gil, Caetano Veloso... músicas que fala de vida dura, de favela...

CLÁUDIA AD. LIMA: Eles são proibidos, quem faz, né?

ALEX BARADEL: Não sei se proibido, mas são poucos, é raro, é muito raro.

CLÁUDIA AD. LIMA: Não sei, porque era uma coisa de drogas, era um... um conhecido, é rap... é mais ou menos rap daqui de Salvador, que ele foi proibido, porque também estimula a droga...

ALEX BARADEL: É um choque, as pessoas são chocadas... Se você bota uma coisa assim que é chocante as pessoas não gostam e não somente as classes as que tem poder, é geral da cultura.

CLÁUDIA AD. LIMA: Esse meu texto do Flaneli justamente ele trata disso, dessa questão do olhar, do fotógrafo podemos dizer assim que pras margens, né? Inclusive o tema, o título né? É justamente “quando as massas entram para a história”, é... são... são viagens... perambulando né? Mais ou menos, né? No tecido urbano de Salvador. O tecido urbano de Salvador seria mais ou menos essas margens, é uma defesa de uma... vamos dizer aqui... do que o próprio Valter Benjamim ele vai tratar né? Das margens aqui. Quando as margens... é... quando a arte ela retoma pra margens para... por isso que eu faço esse paralelo do Pierre Verger perambulando pelas margens, é... não só de Paris...

ALEX BARADEL: É as margens da sociedade... sociedade sem dúvida

CLÁUDIA AD. LIMA: As margens da sociedade, é isso que o Valter Benjamim vai fazer né, ele vai buscar toda sua fonte de... inspiração nas margens, e é isso que o modernismo vai fazer. Então... que me parece que está se perdendo aqui pela essa discussão e até pelas justificativas que já contou, a segurança ou o que vem de margem, né? O que vem de margem a identificação da Salvador não é a das margens, essa aqui que já está aí? Mas até vindo de um outro ângulo, de um outro ângulo de um ponto de vista, é como se as margens tivessem realmente tomadas conta, né? O olhar popular do viés de Pierre Verger que traz a população, elas saem das margens, agora ela é o centro. Só que a gente... agora o centro passou... elas passaram ser o centro... mas mudou com o tempo a essas margens mais profundas que a gente tá com receio porque o que a gente achava como margem, que era essa população negra afro, ela virou um centro e os marginalizados, atuais marginalizados... eles estão tão a margem disso que precisam esses novos fotógrafos a perambular por essas vias que eles não têm acesso.

ALEX BARADEL: Essa palavra é interessante, marginal. Porque, marginal em francês é a mesma coisa. Marginal não é pejorativo, marginal é uma pessoa fora da parte principal, mas mesmo assim pejorativo no marginal do sentido de ser ladrão, entende? Que você é uma pessoa

que faz uma coisa errada, cê só tem tá no lado... tá fora... pode não gostar, mas tá. Aqui marginal significa ladrão.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ahan, pois é... mudou-se totalmente a palavra. É verdade. E a gente precisa beber dessas margens sempre pra poder colocar...

ALEX BARADEL: Mas já não sei se já tivemos \_\_\_\_\_. De fato se, Verger traz... trouxe essa questão do popular, mas eu acho que essas... tem outra margem que não aparece... eu acho que... \_\_\_\_\_ no Brasil sempre teve isso. O Brasil tem esse problema de não enfrentar... não ter revolução no Brasil. Tudo sempre acaba que... aparece um problema, você acaba passando o sabão... passando o sabão e pronto, não aparece, entende... a violência é bom também, porque a gente não é violento no sentido de guerra e a gente não é muito violento no sentido de guerra, o brasileiro não é muito agressivo assim como os europeus assim... logo vai ter uma guerra porque não concorda tentar resolver, tem uma parte boa, mas tem uma parte ruim também, porque sempre quer esconder dos outros o problema e nunca aparece...

CLÁUDIA AD. LIMA: É verdade, é verdade... pois é, muito obrigada, tenho mais que agradecer...

### Entrevista com ARLETE SOARES

Áudio 005

CLÁUDIA AD. LIMA: Começando hoje dia... 12?

ARLETE SOARES: 14!

CLÁUDIA AD. LIMA: 14 de novembro, entrevista com ARLETE SOARES:. Bom, seu nome completo, Arlete?

ARLETE SOARES: Arlete Andrade Soares.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sua profissão, qual que é?

ARLETE SOARES: Às vezes eu boto fotógrafo, às vezes eu boto nada, às vezes eu boto editora.

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo! Eh, idade?

ARLETE SOARES: 76!

CLÁUDIA AD. LIMA: Bom, eu queria que inicialmente a gente fizesse... você fizesse pra gente um relato livre sobre essa sua experiência com a fotografia, qual seria o seu ponto de vista, a essência da fotografia e suas primeiras experiências.

ARLETE SOARES: Olha, eu não penso nada disso. Eu acho que a gente tem os sentidos... visão, audição... não sei o quê... tato, que são as antenas que a natureza nos deu e isso cada um explora mais a visão, faz fotografia... outro vai testar vinho... vai ver... outro vai se dedicar, vai ser músico... a audição que é um sentido forte... eu acho que as pessoas vão se achando dentro dos sentidos, com suas grandes antenas que captam a vida, o entorno, as energias. Então a fotografia para mim foi assim naturalmente. Não fiz teste, não frequentei escola, não li livros... tinha uma máquina lá, do meu pai... olhava, não sei quê... depois que meu pai morreu minha mãe me deu a máquina, eu tinha 11 anos... foi assim naturalmente.

CLÁUDIA AD. LIMA: Então foi com a máquina no seu pai que você iniciou, aos 11 anos, pode-se dizer assim...

ARLETE SOARES: Não, eu só guardei... aos 11 anos eu recebi a máquina...

CLÁUDIA AD. LIMA: E com ela você começou...

ARLETE SOARES: Ficou lá... tempos depois, outra máquina que aparece na minha frente, de amigos... eu sei lá, me interessei, fiz umas fotos, gostei... “tantantantantan” .... tem esse tempo todo, mas foi muito... foi natural.

CLÁUDIA AD. LIMA: E procurava alguma coisa específica, vamos dizer assim, ao fotografar... era na realidade... havia uma necessidade... o que havia, vamos dizer assim, da sua necessidade de fotografar?

ARLETE SOARES: Esse papo é furado demais eu acho... que é, a necessidade é aquela normal. Se você tem vontade de beber água, você não fica se perguntando assim: qual foi a minha

necessidade que você teve para beber um copo de água, qual foi o grande lance... naturalmente. Um faz uma música, compõe um acorde, outro testa o café, \_\_\_\_\_ o outro vem e dá vontade de fotografar... acho que, não vejo...

CLÁUDIA AD. LIMA: Tinha alguma influência?

ARLETE SOARES: Hã?

CLÁUDIA AD. LIMA: Tinha alguma influência essa sua vontade, ou vamos dizer assim, essa sua experiência... você acha que herdou do seu pai ou...?

ARLETE SOARES: Eu acho que nasci assim...

CLÁUDIA AD. LIMA: Nasceu assim, né?

ARLETE SOARES: Claro que, a herança do pai e da mãe, da genética, tal e não sei o quê, talvez o dia até, porque eu sou aquariana, não sou presa a muitas... a muitas explicações, eu gosto de ver mais adiante, eu gosto de abrir um leque logo todo para ver o quê que dá. Eu acho que fotografar... você vê... antes quando comecei a fotografar \_\_\_\_\_ pela máquina, tinha uma \_\_\_\_\_, tinha uma Nikon, as pessoas... às vezes eu entrava nos lugares de festas ou de cerimônias só porque eu estava com uma \_\_\_\_\_ pendurada no pescoço.

CLÁUDIA AD. LIMA: Era status!

ARLETE SOARES: Meu amigos me chamavam para os grandes eventos, falavam bota sua máquina.... hoje eu fico encantada de ver que qualquer pessoa está fotografando, qualquer um que você ver de celular e cada vez se aprimora mais, faz coisas mais incríveis, todo mundo tá fotografando, isso acho fantástico ... \_\_\_\_\_ o sentido da visão ganhou hoje uma imponência maravilhosa. Porque é um sentido assim que você aprende a degustar, você tem cursos, você vai ..... fazer não sei aonde na França, aí música você vai pra uma academia, sei lá... aprender “dó-re-mi” não sei o que, toda a estrutura musical, mas não tem nenhum lugar que te leve pra você aprender a olhar. Uma faculdade a aprender a olhar... então, eu fui aprendendo a olhar com a vida do outro, fotos... vendo outros trabalhos naturalmente... se você fica em casa, pensando... teve uma época que eu não podia tomar álcool, era só água \_\_\_\_\_ já que estou nesse castigo eu vou tomar as melhores que tem: \_\_\_\_\_, Bordeaux, aquelas águas famosas, Caxambu... e eu comecei a tentar a distinguir o sabor da água, se um é mais alcalina, se outra tem mais sódio, ter o paladar \_\_\_\_\_. Você tem... começa a olhar... você vê, você vai... se sentindo mais importante, não é a toa que os filósofos antigos consideravam o olhar como metáfora do conhecimento, né? O símbolo das filosofias são os grandes homens da \_\_\_\_\_, a visão é o sentido principal do homem, é a visão.

CLÁUDIA AD. LIMA: Então nesse caso você não identificaria nenhum fotógrafo ou meio, ou veículo que fez você chegar onde você chegou na fotografia, não teve nenhum...

ARLETE SOARES: Não, eu vi de uma família bastante simples, não digo simplório, eu digo simples... não tive aprendizado, ninguém me ensinou a usar o garfo e a faca, a usar o guardanapo, a ceder o lugar pra pessoa mais idosa... \_\_\_\_\_ ninguém sabia, não ensinava... só se for no \_\_\_\_\_ foi no ensaio... 10 anos atrás você ver, não sei o quê, você vai achando o seu caminho... se você não é uma toupeira, se você não é uma pessoa \_\_\_\_\_, mas todo mundo tem lá sua inteligência, tem lá e pode desenvolver... pode ir longe...

CLÁUDIA AD. LIMA: É, em alguma de suas imagens e em alguns textos que você conduziu, que você escreveu, a uma \_\_\_\_\_, vamos dizer assim, há um sentimento, um registro de um encerramento ou uma fixação de determinadas culturas, né? Isso foi feito em vários de seus trabalhos, a questão da Índia, de vários lugares que você esteve. É, principalmente, dessas situações e cenários feitos pelas culturas. Estariam as fotografias ligadas a esses movimentos culturais ou a, vamos dizer assim, a preservação desses movimentos?

ARLETE SOARES: Não!... Isso eu não sei se foi vantagem ou desvantagem. Mas eu nunca sai assim eu quero fotografar portas, eu quero fotografar mulheres trabalhando no campo, eu quero fotografar sei lá o que... nunca tive assim um tema, eu quero fotografar negro... eu vejo que as pessoas são que nem médico, antigamente era médico clínico, hoje é médico geral, tem

médico de toda coisita e tem fotografos bons que só fazem isso, outros que só fazem estudo, outros que só fazem casamento e batizado, mas eu não tive essa... eu nunca sai assim... eu sempre saí pra me divertir, eu sempre viajei, sempre tive prazer em viajar... eu gosto demais de viajar, não importa pra onde, pra qualquer lugar do mundo... eu não sou assim, eu vou fazer uma viagem pra Índia pra fotografar o pessoal lá, não ... não ia... ia no pacote pra fazer parte da viagem, mas não era o objetivo, as vezes quando resolvia entrar em outra, deixar a máquina de lado. Não tinha uma obrigação, não tinha ninguém esperando aquelas fotos

CLÁUDIA AD. LIMA: Então não era sob encomenda?

ARLETE SOARES: Não! Totalmente assim que me dava prazer né? Então eu gosto assim... de vez em quando \_\_\_\_\_ do arquivo de foto assim... agora mesmo passou ai na televisão, não sei se você vê o programa do Aprovado?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim... sim... eu soube...!

ARLETE SOARES: \_\_\_\_\_ ah, eu achei tão bonito... bonito essa foto e de repente me deu alegria assim... eh... eu acho que... assim... \_\_\_\_\_ eu acho ela... \_\_\_\_\_ a busca mesmo da solidão pode está no olhar, no gesto, a solidude, né? Eu sempre atentei que a gente é só do berço ao túmulo.

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim... uhun!

ARLETE SOARES: Eu tive até essa fase \_\_\_\_\_ na adolescência, sei lá... saquei essa, eu botava... eu escrevi assim bem grande e botei na cabeceira da minha cama, a gente é só do berço ao túmulo.

CLÁUDIA AD. LIMA: É um encerramento...

ARLETE SOARES: Então, encontrar essas pessoas... que também são sós, se eles vão morrer sós, eu acho... eu... eu me sinto assim \_\_\_\_\_. Eu entendo eles, eu saco...

CLÁUDIA AD. LIMA: Tem uma imagem sua que acho que expressa bem, eu até ia perguntar isso na realidade... mas na realidade, ela fala de Paraguaçu... essa imagem... essa aqui, que até eu acho que ela... ela fala um pouco isso né?

ARLETE SOARES: Qual é?

CLÁUDIA AD. LIMA: Essa do barco aqui! Paraguaçu. Isso, ela... ela trata um pouco isso, o barco nessa solidude...

ARLETE SOARES: Hã! Como é?!

CLÁUDIA AD. LIMA: Essa imagem trata um pouco dessa... desse sentimento... dessa solidude em relação ao mundo, as coisas da cidade...

ARLETE SOARES: Essa imagem... tem até... tava até... tá até num... na capa de um livro da Cátia Matoso. Quando eu vi essa foto muitos anos eu tava em Cachoeira... e ficava olhando a luz, que eu gosto muito de luz.. olhar a luz... \_\_\_\_ a luz de meio-dia, a sombra, isso pra mim assim... é como se fosse um jogo sabe?... E, eu imaginei como seria aquele rio, na luz assim... o sol nascendo, antes do sol nascer... ai eu... fui pro hotel... tava num hotel, botei o despertador e acordei as 4 da manhã e fui pra beira do rio, pra ver o sol nascer. Então essa luz... da... solidão... saí quatro da manhã e não tive ninguém na rua, caminha até o porto, ficar lá esperando a luz nascer... fazer a foto... lá também só tem uma canoa... coisa de... solidude mesmo. Acho bonito ser só... quando você saber ser só. Tem que saber ser, se não, pode virar solidão que é uma merda.

CLÁUDIA AD. LIMA: É... até um \_\_\_\_\_ quando encontro, na realidade a primeira relação com essa imagem que eu tenho aqui, dessa sua imagem, ela veio acho que anterior. Ela veio com uma imagem de um fotógrafo que vivia lá em Cachoeira, Dalmário da Cruz. Ele tem uma imagem de um ponto de vista muito parecido com o seu. É quando eu vi uma outra imagem... não me lembro bem agora, um outro fotógrafo, agora... eu tenho essa imagem em casa, ficou em Santo Antônio e, eu vi que, a origem dessas duas imagens, que falando desses dois outros fotógrafos deve está aqui também. Então minha tese é mais ou menos isso. Minhas indagações ela é mais ou menos isso de como há uma imagem, né? Meu questionamento vai nisso. De

como uma imagem ela se torna talvez originária, né? Autoral, no caso, você Arlete que faz essa imagem aqui, não sei... aí esse meu questionamento, se a imagem já está lá... e até lhe faço essa pergunta, né? Com base nisso que você está me falando. Se a imagem já está lá ou é alguém que nos conduz a olhar daquele jeito, né? No caso, no seu caso, você, de repente, não sei como, os outros fotógrafos viram a sua imagem... não sei, não posso explicar isso... a mesma indagação que eu fiz pra mim quando estava fazendo lá as imagens de Gondin, na Boa Nova, também em Cachoeira. Então, pergunto, né? Não to perguntando nem como é que nasce, mas... acho que você já tá falando... mas o quê que você acha disso, há um... uma imagem que já está lá, basta um fotógrafo se sentir emocionado, se sentir num prazer de estar, num sentimento que ele queira passar seja aquele de solidão. Ou se há alguém que nos conduz a olhar influenciado...?

ARLETE SOARES: As duas coisas acontecem, as duas coisas. Às vezes a imagem se oferece... ela se dá. Qualquer um, mesmo um cara... profissional da fotografia, ela se dá... \_\_\_\_\_ entende? E o outro lado, a outra parte da pergunta... ah... tem um livro aqui que saiu... eu fiz o livro da Dadá \_\_\_\_\_ não sei se você conhece?

CLÁUDIA AD. LIMA: Sim, sim!

ARLETE SOARES: Algum tempo depois saiu um livro de culinária também e por acaso estou na livraria e vejo esse álbum, eu pensei... eu achei que eram as minhas fotos... é uma cópia assim impressionante que até no suporte da mesa, das colheres de pau, as coisas que inventei para criar um... um cenário, digamos... então tem as duas coisas... mas nem se eu fosse falar com o cara ele podia me dizer: “mas eu nem pensei nisso.”. Não quero nem dizer que ele fez de propósito...

CLÁUDIA AD. LIMA: Plagiando!

ARLETE SOARES: Plagiando! Então... agora o que diferencia essa imagem mas... mas, banal digamos assim... é... a coisa da... não sei... eu sempre gostei de ver \_\_\_\_\_ muito... muito interessante. Com 14 anos eu passei por um momento muito difícil da minha visão. Fui pra São Paulo, fiz cirurgia nos dois olhos, tinha 14 anos... lá no Instituto... no melhor que tinha em São Paulo, em Campinas... e eu fiquei alguns dias com os olhos vendados, tapados e foi assim muito forte, que foi a primeira vez que sai da Bahia, primeira vez que viajei de avião... foi uma coisa... São Paulo... e quando o médico tirou a venda e que eu no consultoria lá, com aquelas luzes entrando, as sombras... dá pra ver pela janela de vidro os carros lá fora passando, aquilo foi uma coisa tão linda... que fiquei des\_\_\_\_\_ nada e pensando se aquilo era certo ou não, se depois se eu tirasse aquele negócio lá eu ia ver legal. A partir daí fiquei viciada em ver, virou vício... olhar as coisas e vê... na minha casa é gozado \_\_\_\_\_ comprar as coisas \_\_\_\_\_ eu era... \_\_\_\_\_ vê se essa mancha já saiu. Eu gosto de ver o sol nascer, eu gosto de ver o sol se pôr e ver sombras como \_\_\_\_\_ né? Como outra leitura, né? .... então a fotografia caiu muito bem, porque eu já vim nesse processo de gosta da luz... da luz e sombra e a coisa naturalmente aconteceu.

CLÁUDIA AD. LIMA: Então por um lado um momento que foi triste, se transformou num momento de descoberta sua, né?

ARLETE SOARES: É. Uma lição de vida enorme... enorme... passei a dar valor, as mínimas coisas...

CLÁUDIA AD. LIMA: Bom! É... em muitas de suas análises, principalmente quando fez a curadoria, a exposição do texto do livro de Pierre Verger. Você trata dessa relação do fotógrafo em torno do encontro dele com a cidade, com os temas principalmente. Poderia me explicar um pouco desse seu pensamento sobre a forma de ver, no caso, voltando um pouco... de ver, de Pierre Verger entendendo a fotografia Bahia, você acredita \_\_\_\_\_ na introdução do texto, dos retratos da Bahia, que você fala sobre esta forma de Pierre Verger descobrir essa Bahia, neste ponto de... encontrar esses temas...

ARLETE SOARES: Encontrar o quê?

CLÁUDIA AD. LIMA: Os temas que ele abordava nas imagens e encontrar essa cidade, dessa bela cidade que fez essa construção.

ARLETE SOARES: Você que saber o quê?

CLÁUDIA AD. LIMA: Na realidade, é mais ou menos como você chegou a imagem de Pierre Verger, né? Ao, vamos dizer assim, que o ponto que eu carrego aqui, justamente faz parte dessa segunda parte da minha entrevista, você faz uma descoberta do olhar da Bahia através de Pierre Verger, não é isso, a partir do olhar de Pierre Verger. Tanto que queria entender mais, do seu ponto de vista, como é esse olhar de Pierre Verger que você descobre na realidade, você é uma responsável por isso, né? Essa... pela curadoria que fez, né? ... Você... e assim, pelo que estou vendo a gente faz muitas referências, não só nós, os teóricos, tudo que já busquei, todas as... os trabalhos que são feitos de fotografias na Bahia, eles partem do olhar de Pierre Verger e acredito que você é quem, na realidade descobriu... na verdade não é descobrir... mas fez com que o nome dele se aparecesse...

ARLETE SOARES: A história foi o seguinte... eu fui a Paris em 68 fazer um doutorado, lá meu professor que era \_\_\_\_\_ me recomendou a ler... uma série de livros, o primeiro da listra era “Fluxos e Refluxos”, só tinha em francês, era desbotado... era a tese de Verger, e tal... já tinha já levado \_\_\_\_\_ falei pra \_\_\_\_\_, todo o dia eu tenho que ir para a biblioteca pra ler um livro porque não existe, não consigo... tá desbotado... aí um dos \_\_\_\_\_ me diz: “olha, vem aqui tomar café da manhã”. Quando chego lá no hotel estava Pierre Verger. E... Jorge fez eu contar pra Verger a minha \_\_\_\_\_ de não achar o livro e ele me disse.... ele estava na Nigéria nessa época... quando eu voltar pra Nigéria um “Fluxo e Refluxo” pra a senhora não precisar ir a biblioteca e um mês depois, sei lá, eu recebo lá... um pacote que \_\_\_\_\_ tinha mandado o “Fluxo e Refluxo”.

CLÁUDIA AD. LIMA: Vivendo ainda em Paris?

ARLETE SOARES: Hã?

CLÁUDIA AD. LIMA: Você ainda vivia em Paris?

ARLETE SOARES: Vivia. Fazendo esse negócio aí do doutorado. Aí, a medida que eu ia lendo o livro... eu acho assim, primeiro que esse livro não está em português, como é que esse livro vai ler no Brasil... porque é a história da gente. Não é? A vinda dos africanos para cá, tornados escravos, a volta de muitos deles. A criação da nossa civilização, né? A gente tem essa... esse pacto maldito. Bem, aí... fiquei me correspondendo com Verger... ele na Nigéria, eu em Paris, tantantan... aí chegou a época que, no final de dezembro... uma época assim ele \_\_\_\_\_ pra Nigéria, se não queria... aí eu fui... passei lá quase 1 ano, hospedada com ele... aí ele me fala do arquivo dele de fotografia... que estava em uma casa em Paris, socado lá em uma casa no antigo laboratorista dele...

CLÁUDIA AD. LIMA: Isso já era no final de 1970? Não é isso?

ARLETE SOARES: Isso era... 74... foi antes de eu ir para \_\_\_\_\_. 75, talvez. Aí, ele muito preocupado que vai se perder tudo... tantantan... tá... se você me der um... uma carta, autorizando eu pegar seu arquivo, eu prometo a você que pego o seu arquivo e mando pra Bahia, pra onde você quiser. Ele já morava aqui... Porque eu tenho uma amiga que é secretária geral da vara de Paris, que é muito minha amiga, continua ainda, graças a Deus. Mando \_\_\_\_\_ sem custo nenhum pra Salvador, vai pra sua casa, quando você voltar pra Bahia tá lá seu arquivo. Ele ficou animadíssimo e me deu a carta. Aí eu estava muito animada \_\_\_\_\_. Aí falei pra ele assim, e quando eu voltar para o Brasil... ele sabia que eu estava me preparando a viagem a Índia... quando voltar da Índia e voltar pro Brasil, eu vou procurar um editor no Brasil pra publicar o “Fluxo e Refluxo”, é um absurdo que esse livro não está em português... eu já tinha lido aquelas 796 páginas. \_\_\_\_\_. E, quando fui pra ele, fiquei quase 2 anos, voltei... tantantan... fui pegar as caixas. Aliás, eu peguei as caixas antes \_\_\_\_\_ foi quando voltei pra Paris e antes da Índia. Fui lá pegar as caixas, aí realmente, Verger é um cara muito sortudo de ter encontrado uma baiana na região que prometeu resgatar... e meu pai, assinava só o nome e

minha mãe assinava assim, mas eles tinham... tinham uma palavra, um apego a verdade e isso passou para todos os filhos. Então quando tinha tido \_\_\_\_ Verger, que já tinha cabelo branco, ele... eu ainda não, eu me senti na obrigação de fazer aquilo... e antes de \_\_\_\_ fui pegar o material, quando cheguei lá fiquei horrorizada, o moço lá... estava muito velho, tinha acabado de ficar viúvo, não ia na casa anos... ele nem sabia o que tinha lá. E não queria deixar... eu com a carta de Verger autorizada... “não minha senhora, passa aqui outro dia”, eu disse não... tem que ser hoje... porque eu já tinha falado com \_\_\_\_... eu falei umas quatro ou cinco caixas, eu disse pra ela conseguir de graça. Eu tive que ir pra rua comprar uma lanterna porque a casa, não tinha luz... liguei pro meu amigo francês, muito amigo meu até hoje, \_\_\_\_, Charles \_\_\_\_... digo assim me dá um help aqui porque não são quatro caixas, são 130kg de negativos... que depois eu soube da pesagem... aí quando falei, ele veio cá... panpan... liguei pra Silvia, minha amiga, minha \_\_\_\_ ela falou... isso não tinha celular, não tinha nada, só tinha barco, telefone na ficha... \_\_\_\_ tinha muitas caixas... vai direto pra... para o aeroporto e eu vou entrar em contato... o presidente já autorizou... o presidente do \_\_\_\_, aí depois ele disse menina 130kg, o diretor da barca quase caiu duro... e ele só olhou a finura a \_\_\_\_ a grande \_\_\_\_ daquela época, eles deixaram na porta da casa de Verger... na porta. Ai, realmente, aqueles negativos não iam aguentar muito tempo, não...

CLÁUDIA AD. LIMA: ... Não faz nem parte assim, mas... ele tinha então, mantinha então um certo contato com Paris era uma das fontes... se ele mantinha negativos lá tão importantes para a vida dele, então...

ARLETE SOARES: \_\_\_\_ negativos que ele guardou lá fazia muito tempo, entende?...

CLÁUDIA AD. LIMA: ahan! Eram de todas essas viagens que ele tinha executado...

ARLETE SOARES: hã?

CLÁUDIA AD. LIMA: .... eram de todas essas viagens que ele havia executado...

ARLETE SOARES: é... era 130k de negativos, minha filha, era muito, muito negativo... era milhares, da parte da Bahia quase tudo tava lá... que eu me lembro ele nunca perguntou se \_\_\_\_ ficava em hotel, entende? O pouso dele, depois que ele chegou na Bahia em 46 né? Que ele ficou no hotel, em Itapuã... depois ele comprou essa casa lá? No auto do \_\_\_\_, e era lá uma casa simplíssima... uma casa de.... é... então ele deixava... então ele deixava nesse amigo que tinha sido o laboratorista dele... era um ponto que ele tinha para guardar...

CLÁUDIA AD. LIMA: Armazenar, né?...

ARLETE SOARES: Armazenar, só que... o homem foi envelhecendo, Verger também. Desiludiu Verger, que nunca ninguém tinha se interessado em publicar aqueles negativos, aquelas fotos dele do Brasil... entende?

CLÁUDIA AD. LIMA: Ele chegou a tentar?

ARLETE SOARES: Não...

CLÁUDIA AD. LIMA: Não...

ARLETE SOARES: Só se fosse assim \_\_\_\_ mas como uma obra \_\_\_\_

CLÁUDIA AD. LIMA: E... e é justamente onde eu queria chegar, como é que você... como é que é esse seu despertar, estar diante daquelas imagens, né? É... o que diferenciava... na realidade é essa... o que diferenciava ao você pegar pela primeira vez aquelas imagens de Pierre Verger... é de outras imagens que estavam sendo construídas aqui por Gautherot, ou pelo próprio, é... aí me fugiu o nome dele... o baiano, daqui Voltaire Fraga por exemplo...

ARLETE SOARES: Hã?

CLÁUDIA AD. LIMA: Voltaire Fraga por exemplo. É... o que fez você despertar pra esse olhar de Verger que era...

ARLETE SOARES: O olhar de Verger era completamente novo. Verger era francês... gostava do negro, da raça negra. Verger já tinha passado pela África, se empolgado. Então... o que faz Verger... então chega um francês aqui, branquelo... o que lê O Jubiabá, o livro de Jorge Amado... deu a vontade de conhecer aquela cidade tão sensual, tão demonstrada, da história

bem contada de Jorge vem atrás disso... dessas imagens do livro e aqui encontra tudo que ele gostava, negro, coisas da África. Então o olhar de Verger... às vezes quando eu saio para fotografar aqui em Salvador, é eu sempre gostava de pensar assim, aí que bom se eu tivesse nascido fora e viesse aqui só para fotografar... porque eu sei que o olhar meu, de \_\_\_\_\_, de não sei o quê, de Voltaire, são olhos cansados, vamos dizer assim num certo sentido... porque aqui é o cotidiano da gente, que a gente vem desde que nasceu, já ouviu falar, entende? O de Verger não... é o olhar primeiro, é a visão primeira. Então o tesão é muito grande, né? A chance de acertar é fantástica. Porque você está ali mesmo navegando na emoção, na grandeza, na beleza, na miséria, sei lá. Então é esse olhar, chega numa época que a Bahia ainda estava linda né? Verger chega aqui em 46, que a Bahia começou a ser demolida lá pelos anos 60 né? Que começa a botar a baixo, que começa a quebrar muito a fisionomia da cidade. Ainda era uma Bahia muito elegante, onde os homens se vestiam de branco, tudo lindo, usava chapéu, tirava o dinheiro da igreja, quando via o pai tirava o chapéu... era uma Bahia de 800 mil pessoas ou menos, então... a Bahia do bonde, daquela... daquele restaurante onde as pessoas se encontravam, artistas, pintores, gente do povo, as filhas de Oxossi, não sei o quê... eu tive a chance de conhecer muito erra Bahia, você circulava.... \_\_\_\_\_ a civilização era ponto de porto...

CLÁUDIA AD. LIMA: E... então estaria atrelada também essa imagem... é, essa visão de Verger, essa descoberta também estaria atrelada a uma preservação, a uma memória de uma cidade...

ARLETE SOARES: \_\_\_\_\_ a cidade se oferecia lindamente até Verger, que já era um fotógrafo muito.... já era um grande fotógrafo, entende? Você vê aquela vista que ele faz lá dá Cidade Baixa, do Elevador Lacerda, todas... não tinha aquela... aquelas aberrações daqueles edifícios, eram todos telhados, os sobrados coloniais. Ele ainda pega uma Bahia lindíssima, e com o olho esperto que ele tinha, né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Então, a gente pode dizer, ele instala, depois vem \_\_\_\_\_ instala... há regras, né? A padrões visuais e que nos levam a esse pensamento fotográfico a partir de Verger, acredita?

ARLETE SOARES: Eu não entendi nada que você falou, fala muito complicado pra \_\_\_\_\_.

CLÁUDIA AD. LIMA: É, se há regras que ele obedecia. Regras, padrões visuais estéticos, estilísticos...

ARLETE SOARES: Olha Verger... Verger não dava valor a fotografia assim... quando eu falava porra Verger que foto... ele sabe, não se interessava pelo trabalho fotográfico dos outros fotógrafos. Não achava que fotografia era arte \_\_\_\_\_ entende? Ele gostava \_\_\_\_\_... A cidade caminhar... horas e horas aqui e ali... ele gostava da \_\_\_\_\_ botava a máquina. Sair sem compromisso, sem patrão atrás, entende? Ele fazia aquelas conexões, aquelas sinapses fantásticas quando ele faz “Fluxos e Refluxos”, né? Casarão colonial que os negros libertos levaram para \_\_\_\_\_ levaram para \_\_\_\_\_. Ele começou a ver onde a gente se convergiu, as raízes da gente. E ele começou a fotografar tudo isso, né? Ele já tinha estado lá na África. Ao todo Verger passou 17 anos lá na África, de permanência de longo prazo, 17 anos. Ele havia muitíssimo tempo a partir de 46, ele ficou por aqui. Então ele teve assim... sabe aquela coisa assim, solta do mel... ele achou a cidade pronta, ele tinha já um olhar super esperto e realizou essa grande obra, ele scaneou... Verger scaneou a Bahia. Arquitetura, festas populares, festas religiosas, tipos, feiras, mercados, scaneou.

CLÁUDIA AD. LIMA: É... inclusive a partir dessas imagens dele, também a gente ver muito a Bahia sendo discutida, em relação a esses movimentos culturais, esses movimentos culturais que ele tanto evoca, principalmente da afro-descendência, você acha que estaria aí, né? Não só, deveria existir lógico, o movimento, os movimentos negros aqui, mas vem com uma força tão grande a partir das imagens dele, né? Esses movimentos culturais que isso fez a marca, a identidade da Bahia, porque como você falou, as imagens né? Eram muito, na realidade, Salvador...



era determinados pontos, você falou aí: rua Shirlei, determinados restaurantes, é.. até mesmo a... né? Esses pontos aí, mas a gente vai verificar que, a partir da imagem de Pierre Verger há uma discussão agora sobre a afrodecendência que se torna uma marca da Bahia, a marca de Salvador, você acha que deixou-se alguma coisa a ser discutida, tinha outras coisas a serem apresentadas no de Salvador, ou isso realmente é que temos aqui em Salvador, é a afrodescendência, é o misticismo né? É o... a religiosidade que impera nessa identidade da cidade.

ARLETE SOARES: Mas isso está na estatística do IBGE. Essa cidade não quanto, sei lá... negra... isso desde que Verger chegou assim já era assim também. Sim, somos uma cidade negra.

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas, veja. Havia uma exploração de imagens, de outros fotografos anteriores. Até você pontuou muito isso, gostava do negro, gostava dessa participação da população, né? Que era carenciada principalmente e tinha uma cultura muito de preservação dos seus antepassados, mas tinha o branco, tinha as pessoas vestidas de branco. Como você falou é até uma das primeiras imagens que se abre no livro do Pierre Verger e depois você vai finalizar com imagens no negro é a última imagem, a primeira imagem de branco, pessoas de branco vestidas, né, andando pela cidade, mostrando uma configuração. É... eminentemente branca, de uma cultura branca, no final, aí você tem o negro, finaliza com o negro. Então é essa a passagem né, que se quis mostrar também dessa Bahia que agora estava sendo discutida, em sua negritude, em sua beleza plástica desse sentido, desse movimento culturais, afro principalmente. Não to dizendo que não existia, to dizendo que antes...

ARLETE SOARES: A gente vem de \_\_\_\_\_ escravizou né? Então, essa formação, são quase 300 anos, sei lá, então o caminhar da história é muito grande. A história não se faz de um dia pra outro é muito lento. Então... acabou a abolição da escravatura, o quê que sobrou para os negros a rua né? Mãos vazias e o nada, de lá para cá se tem caminhado se tem caminhado as vezes muito lentamente... as vezes descuidadamente, mas se tem avançado. Antes de Verger você tem relatos muito incríveis na literatura, aqueles viajantes que passavam por aqui e que descrevem muito bem como era essa cidade, depois veio os fotógrafos, muitos antes de Verger. Na época de Verger, já teve também o francês, como é o nome dele?

CLÁUDIA AD. LIMA: Gautherot!

ARLETE SOARES: Fotografou também a Bahia. Então... \_\_\_\_\_ Verger mostra... acho que retrata Bahia quando Verger disse que ele já estava 6 meses aqui na Bahia e não sabia que tinha branco. Ele conta isso lá no retrato da Bahia ou no discurso dele... porque ele ficava ali né? No Taboão, no Pelourinho, ia pra faculdade de medicina, pra trabalhar no laboratório de fotografia e ele viveu aquele mundo ali. Ia pra mercado do \_\_\_\_\_ porto... \_\_\_\_\_ Ele só via o negro, tomou o susto quando viu o branco. Então \_\_\_\_\_ o que pessoal do movimento negro não gostava de Verger, fazia... tinha essas ...

Áudio 006

CLÁUDIA AD. LIMA: Bom eu estava falando que o movimento negro não gostava de divergir...

ARLETE SOARES: no início não...até recentemente.. agora está mais aceito

CLÁUDIA AD. LIMA: por ele ter explorado esse viés negro e não ter dado em troca alguma coisa?

ARLETE SOARES: isso aí.. tinha esse movimento que a sociedade fez... eu não perco meu neurônico para falar de algo besta..entendeu? A obra de Verger foi muito importante pra Bahia pro Baiano pra fotografia .. é um registro fantástico de uma época, com muita categoria.

CLÁUDIA AD. LIMA: Agora.. antes, em todo material q eu li, Verger não era muito conhecido como você mesmo disse. Ele não era conhecido na própria BA tanto é que não tinha publicações tinha essa dificuldade de expor também, de fazer sua divulgação. Isso acontece vivendo aqui desde 40. Esta explosão Verger acontece com a sua colaboração e participação. Como você ver sua participação primeiro, né, essa sua colaboração na transformação desse olhar sobre Salvador a partir dessa colaboração de divulgar o trabalho sobre Verger.

ARLETE SOARES: Quando cheguei da ilha, eu já tinha despachado os negativos, despachei 130 kg de negativo , mas tinha outra promessa\_\_\_\_quando cheguei aqui coincidiu que Verger também estava voltando da Nigéria definitivamente. Falei: “agora Verger vamos ver o.. você prepara aí o material do fluxo e refluxo que eu vou ao Rio e a SP pra ver uma editora \_\_\_\_“. Ele não imaginava em momento algum que eu iria abrir uma editora pra publicar um livro. Aí ele disse: “ olha vamos fazer uma outra coisa porque esse livro original tá não sei aonde, toda iconografia estava no Senegal.. Aquela coisa que as coisas dele está em todos os lugares. Eu disse: então tudo bem. O que você acha de fazermos um álbum de fotografia mostrando toda a BA? Ele disse: ótimo! Vamos!

Fizemos uma linda maquete e eu botei debaixo do braço e fui pra sp. Fui com uma carta de Jorge amado para os editores, para.. ninguém se interessou. E um (pessoa) de uma grande editora me disse: Arlete, você já imaginou 256 fotos de negro? Não vai vender nem 100! Nunca esqueço do rapaz que disse isso, não quero dizer o nome.

CLÁUDIA AD. LIMA: Não tinha uma visão para o futuro, perdeu de ganhar!

ARLETE SOARES: Aí eu fui em outro e em outro, tudo mundo era “não”, não.. quando voltei pra BA, eu não tive coragem de chegar diante de Verger que já estava velho, cabeça branca e dizer pra ele: ninguém se interessou pelas suas fotos! Eu não tive coragem! Aí falei para o meu irmão: o que eu preciso para fazer \_\_\_\_ Ele disse: abre uma editora. Eu disse: meu irmão tu endoidou? Como é que faz uma editora? Ele disse: vou mandar meu contador aqui você acerta com ele. Foi assim que surgiu a \_\_\_\_\_pra fazer aquele livro e eu ficar livre da promessa que tinha feito na Nigéria pro Verger, era tudo que eu queria. \_\_\_\_\_ fotografia , tinha contado a ele que tinha um monte de material. /então isso foi...a historia é por aí. Com a consciência de que foi muito bom Verger encontra com \_\_\_\_\_ também foi \_\_\_\_\_ Verger. Uma pessoa muito agradável: de convívio, muito inteligente, muito culto sabe, educado, sabia ouvir e tinha um histórico maravilhoso para contar, uma memória fantástica. Na escolha das fotos, a gente partiu de 800 fotos para fazer o retrato da Bahia depois chegar em 256. Então tinha que eliminar uma quantidade enorme de fotos. E ficávamos ali horas, as vezes discutimos, e dizia “ e essa aqui?” e ele me contava a historia daquela foto, contava a historia daquele senhor. E isso foi uma viagem para mim. Eu viajei conheci as fotos da Bahia contadas por ele. Porque tinha estado nessa cidade, tinha vivido fortemente nessa cidade quando Verger chegou aqui eu tinha 6 anos. E naquela Ba quando cheguei a ver já não era, já era diferente.

CLÁUDIA AD. LIMA: Então ele era um contador visual de história (risos).

ARLETE SOARES: \_\_\_\_\_ ele conhecia Salvador como ninguém.

CLÁUDIA AD. LIMA: humrum...

ARLETE SOARES: E sempre que a gente saia, saia todo dia, ia no correio, ia no restaurante, ia no medico. Verger de copiloto ele sabia muito dos caminhos que eu não tinha passado “dobra aqui” “ e vai da onde” “pode ir que vai da lá”. Ele tinha uma visão absolutamente certa dos becos, ladeiras, vielas, e eu aprendi muita coisa assim. Um dia fui pegar uma peça e disse: Verger eu fui na cidade baixa e entrei lá num estacionamento desse de edifício, ali atrás da \_\_\_\_\_ policial. E a saída, você tomava lá em baixo \_\_\_\_\_ carro subia até o nível da ladeira que estava no alto. Aí tinha um portão lá em cima, o carro podia sair, eu achei aquilo fantástico.

Verger não conhece essa ligação. Aí eu preparei \_\_\_\_\_ quais são as maneiras que eu tenho de estar na cidade alta e ir para a cidade baixa? Quais os possíveis caminhos? Ladeira da montanha, ladeira de não sei de que...Antigamente se descia pelo sótão das casas..Se pegava uma casa que dava na ladeira do Taboão, descia por dentro do sobrado, chegava lá “ só tem esse?”, “ só tem esse”, “não tem mais nenhuma possibilidade não”(risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: hunrum... e ele?

ARLETE SOARES: Fui antes lá no edifício garagem, para ter certeza que o cara ele iria abrir, porque tinha outra possibilidade de você descer e sair lá embaixo de novo. Digo: eu venho amanhã. O senhor está aqui? Eu vou dar uma gorjeta para o senhor. O senhor abre o portão para eu sair aqui? Ele falou? Abro! Liguei para Verger hoje você vai conhecer uma ligação da cidade alta para a cidade baixa, que não está em sua lista. \_\_\_\_\_ quando eu cheguei o porteiro estava lá, ele abriu, Verger não acreditou. Ele estava desatualizado né? (risos)

CLÁUDIA AD. LIMA: Ele se sentiu surpreso diante daquela nova possibilidade.

ARLETE SOARES: Aí ele: vamos comemorar agora. E a comemoração de urgência era tomar várias batidas de coco lá no Diolino, no Rio Vermelho.

CLÁUDIA AD. LIMA: E você se sente Arlete, responsável por apresentar a Bahia este olhar de Verger?

ARLETE SOARES: Não! Não tenho responsabilidade de não sei de que...o que foi feito, foi feito, o que eu fiz está feito. Então talvez se eu não fizesse outro faria.

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas demorou tanto!

ARLETE SOARES: É! É! A história, ele é...(Claudia interrompe)

CLÁUDIA AD. LIMA: Caiu em suas mãos!

ARLETE SOARES: é! Não sei se isso foi bom pra mim ou não..

CLÁUDIA AD. LIMA: Intuitivamente você estava como?

ARLETE SOARES: Eu me dividi muito no trabalho de fotografia e sempre acreditei em quem tem uma alma grandiosa quer também fazer uma grande trabalho. Então eu não tenho \_\_\_\_\_ editora... E cada vez que passa meus cabelos ficam mais brancos! E foi muito bacana.

CLÁUDIA AD. LIMA: e foi intuitivo também essa sua coisa.. essa relação que você tem como você diz “natural” com a fotografia, ela também veio natural dessa tua intuição, por mostrar esse lado da Bahia que ele tinha e que não era tão divulgado, né?

ARLETE SOARES: É..é..era escondido né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Era escondido!

ARLETE SOARES: E ele tinha essa faceta forte: de tirar da gaveta certos autores. Tirou Zélia Gatai como fotógrafo, fez uma reportagem completa. Tirou Vivaldo, a obra completa de Vivaldo. Levou sete anos fazendo isso. É.. outros, que a gente... tem muita gente que se atira mas tem pessoas que não correm atrás a gente não ia bater na porta de um editor, mas não ia mesmo! Ele não precisava de dinheiro para viver, vivia com nada! Quando conheci VG, a casa dele não tinha nada. Eu fui pedir ao prefeito que pelo amor de Deus manda botar água lá canalizada. Então ele não precisava de dinheiro não precisava de correr atrás \_\_\_\_\_ de uma galeria.

CLÁUDIA AD. LIMA: humhum.. então ele precisava dessa colaboração, de uma curadora assim, posso dizer que você foi uma curadora.

ARLETE SOARES: Ele não me convidou, eu fui... nananam...gostei demais de ter ido a África, Nigéria, na companhia dela. Foi a primeira vez que eu pisei lá, me impressionei demais! Estava lendo o tal do fluxo-refluxo no \_\_\_\_\_

CLÁUDIA AD. LIMA: humhum

ARLETE SOARES: Então foi muito bom para mim também! Para minha editora. Mas tudo eu acho assim.. é isso aí. Não tem confete para receber nem palmas, foi trabalho mesmo foi vontade de cumprir a palavra...

CLÁUDIA AD. LIMA: Certo!

ARLETE SOARES: Foi solidariedade... foi muita coisa!

CLÁUDIA AD. LIMA: Se realizou né? Então, tem essa ideia de (foi no início a gente tocou aqui sua relação sua imagem como ela replica né, ela vai se reproduzindo de um para outro, é o acontece com as imagens de VG, se tornam, se tornou quase canônico né?! O olhar de Verger, você acredita nisso? Por que o que nós temos também, quando a gente ver os cursos de fotografia que se fazem aqui, é justamente isso: percorrendo os caminhos que Verger percorreu ou que outros percorreram também. Eu acho que sempre há essa...

ARLETE SOARES: \_\_\_\_\_ Isso é... sabe... é realmente não saber o que fazer. Você vai atrás do olhar de cada um, entende?

CLÁUDIA AD. LIMA: hurum...

ARLETE SOARES: Então.. ou você acha o seu olhar, e vai nele, ou então você vai tá sempre fazendo isso e fazendo aquilo.. sei lá! \_\_\_\_\_ boa foto todo mundo pode fazer, qualquer pessoa! Agora, ter uma alma fotográfica e de respeito, é raro. Foto qualquer um faz! Já vi criança de cinco anos fazendo foto de \_\_\_\_\_.é.. já vi! Mas, uma alma fotográfica não é qualquer um não. Demanda tempo, demanda muita coisa, demanda realmente ser uma fonte de leitura, uma fonte de informação de nível né? De uma obra!

CLÁUDIA AD. LIMA: humrum.. é...aí vai também na questão que nós temos né, com essas novas gerações. Como é que você essas novas gerações atuais de fotógrafos?

ARLETE SOARES: Tomara que venham mais e mais novos e mais novos! Porque o que temos aí é muito bacana ainda, entende? Vai sempre vim né? Não tem fim, espero que as próximas gerações venham bem melhores em todos os sentidos.

CLÁUDIA AD. LIMA: Qual é a crítica que você faz a essas gerações atuais aí de fotógrafos? Você diz que elas não chegaram ainda a um determinado lugar.

ARLETE SOARES: eu acho que aqui para a frente vai ser bem melhor. Eu já te falei que sou aquariana (risos) então eu gosto muito de futuro. A atual.. nem sei qual é a atual! Não sei se é a geração de Godim ou quem mais? Muitos aí japoneses \_\_\_\_\_ Nilton Souza, tem vários aí né, tem muitos.

CLÁUDIA AD. LIMA: Você seguraria no braço de uma obra dessa que estão aí agora? Como você fez com VG você faria de novo com outro fotografo atual, não?

ARLETE SOARES: Sabe aquela historia “crime e castigo”? \_\_\_\_\_ não se deve voltar ao local do crime! (risos) Eu não voltaria \_\_\_\_\_ já fiz minha parte, e fiz muito bem feita!

CLÁUDIA AD. LIMA: Com certeza!

ARLETE SOARES: \_\_\_\_\_ mas não tenho vocação de.. não é a minha, sou muito volúvel, gosto de \_\_\_\_\_ gosto de \_\_\_\_\_. As vezes eu olho assim... vejo trabalho de um trabalho de outro, mas é.. se é uma coisa \_\_\_\_\_ muito boa é de fotografo. \_\_\_\_\_ um lugar com trabalhos incríveis uns conhecidos outros não, uns que nos ensinam a envelhecer, uns escondidos, mas teve grandes...eu vejo muitos fotógrafos bons.

CLÁUDIA AD. LIMA: E os temas já foram bastante explorados todos os temas?

ARLETE SOARES: Ah... eu acho isso uma besteira tão grande! E assim..tem uns que só fazem fotos \_\_\_\_\_ tem outros que fazem... entende. Eu quando olho minha experiência eu fiz casamento, eu fiz batizado, fiz foto aérea muito! Eu gostava de voar de para quedas), fiz stúdios, fiz reprodução. Mas agora a coisa é bem...

CLÁUDIA AD. LIMA: você fotografa ainda?

ARLETE SOARES: Fotografo! Hoje mesmo fiz umas fotos (risos).

CLÁUDIA AD. LIMA: Tem sido sobre os seu mais recentes temas?

ARLETE SOARES: As vezes a luz, as vezes tem uma hora da tarde que bate uma sol aqui e da uma iluminação muito bonita nessa estante assim... \_\_\_\_\_ eu falei com Verger porque ele deixou de fotografar (risos) ele saia com uma capa da maquina porque a dele era seis por seis, então era aquela de couro antiga, ne?! Tinha uma caixa de couro que abria assim, uma (nome da marca), mas ele só saia com a caixa vazia.

CLÁUDIA AD. LIMA: Para que? Era o hábito?

ARLETE SOARES: O hábito! As vezes eu dizia... (Claudia interrompe)

CLÁUDIA AD. LIMA: foram 20 anos sem fotografar?

ARLETE SOARES: (...) eu dizia: bota a maquina! Equilibrava né?

CLÁUDIA AD. LIMA: Na realidade era como se não desgrudasse ne? De qualquer forma estaria ali, na companhia, a companheira ne?

ARLETE SOARES: Hoje já não se usa mais diariamente como se usava antes, eu tenho o habito de procurar a alça para ver se está... porque naturalmente aquilo fica na sua memoria ne? Acho que fica na memoria da célula, porque toda vida aparece.

CLÁUDIA AD. LIMA: Fica na memoria da célula nossa.

ARLETE SOARES: A gente já se acomodou tanto aquilo...é assim que as coisas vivas elas evoluem né?! Você tem a memoria da célula você vê as vezes é um sabor as vezes é um perfume, as vezes é um peso né? Porque essas maquinas são um peso e você se acostuma.

CLÁUDIA AD. LIMA: Você acostuma ter ela por perto.

ARLETE SOARES: CLÁUDIA AD. LIMA: As vezes você dá risada! Já era!

CLÁUDIA AD. LIMA: Tem momentos que você diz assim: Ah, hoje vou sair para fotografar e fotografa o dia todo?

ARLETE SOARES: Agora não. Agora to com problema visual que agrava né.. aí as vezes dá vontade de sair assim, mas... tudo ficou mais complicado. Os passeios não são próprios para as pessoas caminharem sem olhar para o chão. A gente é obrigada a ta caminhando e olhando para o chão, para não quebrar uma perna ou um braço ou sei lá. O problema também da violência, o problema da idade, e, sobretudo os novos endereços que vão surgindo né?! Mas na verdade o olhar não se aposenta! Mesmo não estando com a maquina eu faço muitas fotos em minha cabeça. Eu olho e tenho ate o habito de enquadrar e está ótimo! Vai chegar um tempo que a fotografia vai evoluir tanto que você não vai precisar de maquina nem de nada, você só vai colocar um chip e conecta na sua mente e “pá!” aí você pega isso, joga no papel e no chão, no vidro, projeta com a tinta... e não vai nem precisar desse negocio.

CLÁUDIA AD. LIMA: Estou amando isso! Estou amando essa sua proposta (risos).

ARLETE SOARES: Essa vai ser muito legal!

CLÁUDIA AD. LIMA: Me fale um pouquinho mais, explore um pouquinho mais essa sua ideia (risos). Me diga lá: você acha então que há uma imagem anterior que se forma, você ate falou na imagem célula ne, qualquer coisa assim, que ela está impregnada na gente. Então você acha que há uma imagem anterior desse materializada pela maquina fotográfica?

ARLETE SOARES: Você fotografa realmente com o coração. Você fotografa com suas historias, sua grandeza familiar, entende? Por que na verdade os olhos veem o que o coração quer. E aí, você está com você toda né?! E eu acho que vou para o esse caminho assim de ser só. Mesmo gêmeas univitelinas te um grau de diferenciação, você ser único é fantástico, o que você traz tudo vem ali (na foto).

CLÁUDIA AD. LIMA: você acha que essas novas tecnologias, a digitalização venha a facilitar isso, essa sua ideia, essa projeção da imagem que nos temos da interior ela foi facilitada ou vai ser ainda nessa projeção de futuro que você está fazendo da câmara fotográfica?

ARLETE SOARES: Essa câmara de futuro eu acho que vai dar certo! (risos) a passagem da logica digital que muda muito é adrenalina. Hoje, fotografar não tem adrenalina, aquele frio na barriga, não tem mais aquele ‘to no ponto’. \_\_\_\_\_ faz outra, tira, corrige, photoshop, não sei o que pêpêpê.. Você vê na hora \_\_\_\_\_. Já fiquei quase dois anos com filme sem revelar, sem saber que estava ali dentro, morrendo de medo de chegar e mandar e revelar aquele monte de filme e não ter nada que preste, era muita adrenalina e isto levava você a uma atenção muito grande, não podia errar. Primeiro que o filme era caro e você não podia estar fotografando como é hoje com a digital você tira quantas fotos você quiser. Então tinha economia de filme, ter certeza que estava bom porque você só ia ver muito tempo depois né? Era uma adrenalina fantástica, eu gostava daquela adrenalina, gostava de ir para o laboratório revelar, quando eu revelava era momento de alto prazer “opa, saiu bacana”! hoje não, hoje perdeu essa adrenalina, \_\_\_\_\_ virou a bola da vez, todo mundo fotografa, não sou nada contra, nem uso a palavra banalizar, acho que é se apropriar, tem todo direito. Mas o processo continua, o caminho da fotografia continua, como qualquer historia a tendência é continuar evoluindo ou involuindo, sei lá. Parada é que não fica!

CLÁUDIA AD. LIMA: então a imagem nasce antes do registro fotográfico?

ARLETE SOARES: A imagem? Não!

CLÁUDIA AD. LIMA: é um encontro que você faz...

ARLETE SOARES: É como se tivesse um ímã uma está lá outra está cá em você. E de repente aquilo atrai “pá” entende, e você está ligado querendo ver, entende, sem pressa, sem correria, querendo mesmo, você está ali para espreitar, entende? Então você se liga, a palavra é essa mesmo, você se conecta. \_\_\_\_\_ ali, ô quem me fez virar? É essa ligação que eu acho.

Eu não acho que a imagem está pronta, o que está pronto de você são os radares. Você está ali para capitar, entende? Às vezes você está fotografando e você diz: vou esperar o milésimo de segundo que aquele cara vai virar para onde eu quero que ele vire. Isso acontece. Você espreitar.

CLÁUDIA AD. LIMA: E a gente tem que ficar aberto, não podemos ficar fechados a isso, né? A esse momento.

ARLETE SOARES: E nem com pressa! Eu já vi fotógrafo pegar a baiana e dizer assim: vem cá, tira a \_\_\_\_\_ um pouquinho e bora aqui fotografar! Prepara os lances.. nunca fiz isso! E não faço por que não vejo graça, qual é a graça? Entende? Muitas vezes tirei a maquina da frente porque eu sentir que a pessoa não queria, as vezes a pessoa não quer, e eu respeito totalmente. Você é dono da sua imagem. Detesto esse negocio de paparazzi que fica... varias vezes eu desistir da imagem.

CLÁUDIA AD. LIMA: Tanto em Gondim quando ele me relatou exatamente no momento quando ele teve que fotografar a irmandade da boa morte, que também se tornou referencia quanto na ideia do mítico, que o próprio Diógenes Moura ele vai falar da obra do Mario Cravo Neto, há uma relação com o mítico há uma relação com essa descoberta que você ta falando, né? Pierre Verger. também teve, não é? Dessa relação que ele tem com o misticismo, com a religiosidade. Parece que é, quando até o Gondim fala, né, dessa captura dessas primeiras imagens ele não estava nem afim.. foi encomendado a ele que fizesse cartaz da irmandade da boa morte para a Bahia Tusa, para divulgação. E, até que surja o momento, ele tentou várias coisas mas não tava dando a devida inspiração ou captura dessa imagem que ele tanto tava querendo. E de repente ele fala, narra mais ou menos o encontro das duas irmãs, tals pronto! Disse: aí está a foto. E ele vê essa permissão também e ele relate que a forma que ele viu é que ‘baixou o santo’ né? Baixou o espírito também. E ele conseguiu presenciar isso, quase que um momento magico, um momento mítico, desse momento da grande fotografia. Você acredita nisso? Você acha que nem VG nem outros fotógrafos teve \_\_\_\_\_

ARLETE SOARES: (interrompe) ... se você for olhar atentamente \_\_\_\_\_ você vai vê! Ele faz com profundidade: festas religiosas, candomblé, arquitetura, festas populares, tipos humanos, ele faz com profundidade. Entende? As pessoas pensam ‘Verger é só candomblé’. Verger é..

ele foi sobretudo um grande fotógrafo da arquitetura barroca! Tem um livro dele com foto dele que é o centro histórico só prédio, só casarão, arquitetura mesmo daquela época. Verger não era nem um pouco religioso, nem um pouco!

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas ele se torna...(as 2 falam ao mesmo tempo)

ARLETE SOARES: \_\_\_\_\_ um trabalho como outro qualquer...(as 2 falam ao mesmo tempo). Ele poderia fazer outras coisas também. Ele poderia ser motorista, porque dirigia muito bem, poderia ser professor \_\_\_\_\_ bom em falar. Então não acho, ahh sabe... a grande revelação tinha que ser fotógrafo. \_\_\_\_\_ um trabalho como outro qualquer. Ele não poderia ser ascensorista porque tinha quase que uma claustrofobia, são profissões que não poderia jamais exercer.

CLÁUDIA AD. LIMA: Mas você falou no início da nossa conversa que houve uma ênfase no olhar. Então esse encontro que você teve foi a questão visual, você trabalharia até como oculista (risos). Então se fosse nesse ponto de vista...o que levou?

ARLETE SOARES: Me levou a querer ver mais... \_\_\_\_\_ quando você quer comer tudo, achando que vai encher o estomago *forever*, para sempre. \_\_\_\_\_ exercitando o sentido da visão, eu queria ver tudo. Aí você quer ir logo viajar, você quer \_\_\_\_\_ você quer ver tudo. Conhecendo que um dia.. Você sabe como é..

CLÁUDIA AD. LIMA: Você ficou quantos dias?

ARLETE SOARES: 7 dias! É uma experiência fortíssima uma pessoa de 14 anos,

CLÁUDIA AD. LIMA: Qual foi o problema exato? Não precisa entrar, se não quiser..

ARLETE SOARES: edema...retinha...(algo assim)

CLÁUDIA AD. LIMA: mas curou?

ARLETE SOARES: Não, não tem cura.. uma degeneração só degenera...o tratamento é pra diminuir mesmo

CLÁUDIA AD. LIMA: Então esse é seu problema atual?

ARLETE SOARES: É!

CLÁUDIA AD. LIMA: Continua sendo..

ARLETE SOARES: É continua...Todo mês eu vou a Brasília, meu médico é lá né,

CLÁUDIA AD. LIMA: E faz você ver menos, escurecido, vai apagando?? Você não precisa entrar também.

ARLETE SOARES: Mas respondendo tenho que entrar. Vai apagando, apagando... é uma perda e você vai compensando com outras coisas, você vai desenvolvendo outras maneiras de ver né.

CLAUDIA AD. LIMA: Gondim, inclusive um dos relatos dele é justamente sobre isso, que ele é míope. Ele começou como retratista né, e essa começou a se a ênfase dele, imagens próximas porque era como ele via normalmente. Fez uma forma dele visualizar, o meio mundo, as coisas e um marco na fotografia dele seria essa. Então as vezes tem determinadas deficiências ou dificuldades que nos fazem procurar outros caminhos, né?

ARLETE SOARES: É, depende da pessoa, né? Da capacidade de se virar! Isso que é inteligência né, a capacidade de resolver problemas. \_\_\_\_\_ procurar passar por outros lures, outras histórias.

CLÁUDIA AD. LIMA: Pois é. Eu descobri a fotografia, eu achava que, vamos dizer assim, eu tinha uma tendência a trabalhar com impresso. Aí depois no curso de jornalismo eu fui para o vídeo, fiz minha formação em vídeo, mas apareceu a fotografia e uns amigos meus que eram fotógrafos me convidaram para escrever sobre o projeto de cultura, temas de especialização e cultura também, políticas culturais e me convidaram pra fazer esse projeto juntamente com eles. E aí fui gostando, me aproximando muito da fotografia e ate fotografando também de vez em quando aprendendo com eles, e uma formação que me levou a academia, uma formação teórica que me levou para a academia: professora substituta da Federal de PE e fiz meu mestrado também, surgiu essa oportunidade de fazer o mestrado, foquei na área da fotografia e agora estou desenvolvendo meu doutorado. Então, ela abriu as portas, né? A fotografia foi mais ou menos

isso. Também uma dificuldade de ascender na área do jornalismo impresso, da assessoria de comunicação que também era minha área, e surgiu oportunidades com a fotografia como se ela tivesse me chamando também. E aí o encantamento mesmo não só de executar, de ensinar fotografia. Comecei a ensinar aos alunos, minha tese era justamente sobre o ensino da fotografia, a partir dessa questão da exploração da visão, a partir da emoção, dos relatos individuais. Você me relata que tem algo de imagem que você está construindo e eu fazia com meus alunos essa experiência, deles a partir do relato fazerem uma imagem. Então foi bem interessante, e hoje eu estou aqui acho que encontrei meu caminho por essa necessidade, se não, não nem teria acontecido, né. Mas, lhe agradeço bastante...

ARLETE SOARES: Tem o livro da Suzana Sotaque, muito bom sobre fotografia.

CLÁUDIA AD. LIMA: Isso, ela é uma referencia grande!

ARLETE SOARES: Tem um dela que gosto demais: Diante da dor dos outros. Muito bacana.

CLÁUDIA AD. LIMA: Ela é um bom suporte para esta visão, até mesmo de uma visão social, ela trabalha com essa coisa da importância da fotografia né, com a sociedade. Bom, gostei muito! E acho que é um dos caminhos que eu estou enveredando é sobre essa imagem, esse pensamento que você tocou eu gostei bastante, sua experiência.

ARLETE SOARES: (risos) Tem que assinar aqui né? O que é que diz aqui?

CLÁUDIA AD. LIMA: Tome sua caneta. É na realidade é uma autorização para a concessão dessa entrevista. E eu publicar a entrevista na minha tese. Porque o trabalho...

ARLETE SOARES: Onde eu assino?

CLÁUDIA AD. LIMA: É a sua participação na tese. Eu vou publicar na íntegra, né, no final nos anexos da tese e a partir desse relato eu vou colher alguns elementos pincelar alguns trechos de sua fala que me dar um caminho..

ARLETE SOARES: Pode cortar tudo que você quiser, quanto mais cortar melhor para mim! (risos).

CLÁUDIA AD. LIMA: Não..(risos) que é isso, tá muito bem! Eu agradeço muito.

### Entrevista com Ângela Lunning

CLÁUDIA AD. LIMA - Entrevista com Ângela... Ângela Lunning, não é isso?

ÂNGELA LUNNING - Hoje são 12... não, 11... 12

CLÁUDIA AD. LIMA - 12 de dezembro de 2016. Vamos começar a entrevista com Ângela. Bom, primeiro trata de uma metodologia que você faz um relato... assim... geral sobre essa experiência, sobre sua experiência. Você teve contato com Verger...

ÂNGELA LUNNING - Eu trabalhei com ele.

CLÁUDIA AD. LIMA - .... trabalhou com ele. E o primeiro ponto era essa experiência dele com fotografia, você é fotógrafa?

ÂNGELA LUNNING - Não! Eu sou etnomusicóloga antropóloga... e trabalho na escola de música da UFBA.

CLÁUDIA AD. LIMA - ...de música também, você é etnomusicóloga e antropóloga... e daqui da Pierre Verger você é a diretora... diretora geral?

ÂNGELA LUNNING - Diretora geral.

CLÁUDIA AD. LIMA - Sua idade?

ÂNGELA LUNNING - 56.

CLÁUDIA AD. LIMA - Bom, então gostaria assim de que você fizesse um panorama, assim, da experiência de Verger, com relação a fotografia, buscando, assim, do seu ponto de vista, como era essa relação que ele tinha com a fotografia. Se era uma coisa, assim... vamos dizer, que dava... sei muitos relatos que ele falava, dos prazeres que ele tinha e tal... mas que até certo ponto ele para, né? Depois que ele começa a ser antropólogo...

ÂNGELA LUNNING - Sim, mas ele retoma isso porque a partir do momento que tem a fundação, um pouquinho antes, ele começa a organizar as fotos que até então estava espalhadas.



Então uma pessoa que começou a trabalhar com ele na época, o \_\_\_\_\_, vai fazendo livros de cadastro, isso é tudo livro, não tem computador. Então é um por um, numerado e colocado no livro. Isso é, foto tal, foto x... e uma vez errado, então depois apareceram alguns momentos... na primeira catalogação, bis, triz, até porque alguma foto Verger conhecia muito bem pra dizer assim: “não perai, essa foto tá fora do lugar, ela tá nessa série de fotos aqui.”. Então tenho as vezes nesse primeiro livro cadastro, tem lá bis, etc, etc... Então, Verger começa a organizar as fotos com mais de 80 anos. Iai ele retoma, de certa forma, sua lembrança, sua memória. Vai revivendo, ele tinha memória formidável pra dizer assim: “olhe, não, essa foto aqui...”. Então tinha algum momento uma boneca de um livro que ele tinha que escolher, então ia lá, fazia um outro projeto e comentava as fotos. Embora eu não tenha trabalhado diretamente com as fotos com ele, ele tinha essa capacidade de a partir das fotos relatar o momento, o contexto daquela foto, daquela sequência de fotos, em tal lugar, em tal época, com tal intenção, etc... etc... A ponto de a gente ter feito na época um primeiro projeto pra ele tentar comentar cada uma das fotos. E a gente fez na época, não lembro se... sei lá... 3000, 5000 fotos, a partir do relato dele tentaram catalogar, infelizmente foram feitas apenas fichas e as gravações que tinham sugeridas para fazer dele falando sobre, isso não rolou, isso foi nos anos 90, não é?

CLÁUDIA AD. LIMA - Você chega quando aqui na Fundação?

ÂNGELA LUNNING - Em 88.

CLÁUDIA AD. LIMA - Desde esse período você trabalhou com acervo e catalogação ou como organizadora?

ÂNGELA LUNNING - Várias coisas assim, tanto com Verger, quanto com pesquisa, quanto com pesquisas minha, acompanhando pesquisas dele. Quanto organizando o acervo em algum momento, ou fazendo um texto sobre Verger, então isso vai ... espaço cultural... isso vai fazer 30 anos em breve.

CLÁUDIA AD. LIMA - E você percebe nele, qual era a essência pra ele da fotografia, o sentido?

ÂNGELA LUNNING - Eu acho que uma forma de documentação da diversidade da vida. Nesse sentido, de mostrar... embora tenha falado comigo, tanto de foto, quanto de texto, quanto de experiência, quanto da vida. Então a foto não foi o elemento predominante das nossas conversas, a gente teve muitas... umas das tantas coisas que ele teve, ele comentava tanto textos e leituras que ele fazia de livros quanto de repente uma foto, e talvez até mais leituras do que fotos. Mas eu sei que, lembro dele ter retomado com esse colega essa catalogação e o trabalho solto e a atenção que ele dava o tempo todo no fichário, pra tentar organizar e reorganizar.

CLÁUDIA AD. LIMA - Nessas observações que ele fazia, ou nessa rememoração, você percebia ele muito mais como fotógrafo ou como um antropólogo?

ÂNGELA LUNNING - Difícil dizer assim, por que...

CLÁUDIA AD. LIMA - Porque praticamente ele se torna um antropólogo mesmo, um estudioso de fato, mas...

ÂNGELA LUNNING - eu na época nunca perguntei sobre essas questões de enquadramento, de escolha, ou de tal... mas eu lembro, acho que isso foi... não lembro se foi uma conversa ou se foi um já desdobramento de observações minhas, mas eu acho que ele também comentava que algum momento ele tinha... você tem o mesmo tema que se repete duas décadas depois, no outro contexto e você tem um enquadramento parecido. Eu acho que ele fala em um momento, ele falou sobre isso, sobre essa própria memória visual que ele tem e que faz com que ele faça uma foto parecida muito tempo depois em outro lugar porque nos chama atenção aquele contexto. Acho que no texto do \_\_\_\_\_ é, numa revista francesa, fotografia e não sei o quê... ele acha que fala sobre isso.

CLÁUDIA AD. LIMA - Sobre essa repetição de um mesmo enquadramento e temática. Interessante. E ele chegou explicar a causa disso, não?

ÂNGELA LUNNING - A gente não falava sobre isso, porque... era muito mais como te falei, textos e leituras. \_\_\_\_ textos que ele escrevia, ou mais assim leituras, ou até de literatura que ele lia bastante. Então ele comentava e a partir daí ele fazia reflexões filosóficas sobre questões da vida, da velhice, da solidão...

CLÁUDIA AD. LIMA - Sobre esse ponto em relação a... vamos dizer assim... o olhar de saudade, um sentimento de passado, de nostalgia, isso a gente via muito presente nas falas dele, algumas fotos também, isso muito presente. E principalmente o encerramento de certas culturas, ou situações, cenários, paisagens, ruas, Igrejas que vão desabar? E na realidade, vamos dizer assim, Verger tinha esse olhar que deveríamos continuar determinadas culturas, determinadas situações. Era uma ideia assim de preservação?

ÂNGELA LUNNING - Eu não diria preservação. Mas, ele lamentava em algum momento que certas coisas que ele tinha gostado, que ele tinha se identificado, se aproximado, que tinha mudado. Talvez no ritmo de vida da Bahia, uma certa pressa, uma certa negligência no cuidado das relações humanas. Isso ele atestava, mas não no sentido assim: “olhe, tem que voltar tudo que era antes”, não nesse sentido, ele atestava que tinha ocorrido uma mudança, e que ele particularmente preferia algumas formas de convivência, tratamento, de relações sociais do tempo que ele chegou a conhecer a Bahia, especialmente anos 40 e 50. Mas, claro, em algum momento com certo ar nostálgico, mas também sem aquela ideia assim: “nossa, está tudo ruim hoje e não aguento mais”. Então, eu acho que em vez disso ele tinha sim uma visão e uma consciência de uma diversidade em processo. Se ele gostava desse processo, das transformações desse processo era uma outra questão, mas, pra ele uma palavra chave sempre foi essa questão da diversidade, de várias percepções, de várias formas de ser.

CLÁUDIA AD. LIMA - No caso, ele trabalhava bastante em suas imagens com essas culturas afrodescendentes. Não deixa de ter presente também o católico, ele encontrava, ele procurava essa diversidade. Havia alguma coisa que você ouviu ele dizer, ou que você na sua observação ficou faltando. Há uma ausência de movimentos e de coisas que Verger não nos trouxe em cena, à tona?

ÂNGELA LUNNING - Só se fosse um, algo que ele não fez de forma explícita, mas implícita, que foi um posicionamento político. Porque acho que tem no modo dele as escolhas visuais, as escolhas de textos, de temas, são escolhas também políticas. Embora não seja panfletário, isso ele não fazia. Então no sentido exatamente não era uma falta, mas só dizendo que não era o estilo dele. Então ele fazia no modo dele, falando da cultura afro-brasileira, falando da ascensão, falando da importância da diversidade. Falava até da homossexualidade, de uma forma que ele naquele momento, do jeito que ele foi criado, ou talvez se entendia do mundo fazia, sem levantar bandeiras políticas, partidárias ou qualquer outra coisa do gênero.

CLÁUDIA AD. LIMA - Tocando nisso. Pra Ângela é necessário que o fotógrafo tenha essa percepção social política?

ÂNGELA LUNNING - Não! Não necessariamente, mas, às vezes se ouve comentários assim, que alguns fotógrafos da atualidade, Sebastião Salgado, outros mais teriam essa vertente e Verger não teve, como se fosse uma ausência. Mas acho que, tudo bem. Sebastião Salgado também não é super novo, mas foi o caminho que ele tomou, diferente de Verger, acho que ambos são legítimos, pautados em vivências. E ele optou por um caminho mais sutil, vamos dizer assim. Porque os seus registros são demonstrações de um posicionamento, só que sem, talvez, uma bandeira levantada junto com um texto, com uma sequência inteira. É algo talvez mais poético nesse sentido.

CLÁUDIA AD. LIMA - Ele convivia com políticos, com pessoas de determinadas elites, mas... muito pouco...

ÂNGELA LUNNING - Ele não tinha muito apreço. Ele conhecia, eu não diria que ele convivia, ele conhecia talvez algumas pessoas um pouco mais, outras menos, mas ele em geral não fala dessas pessoas. Assim, algumas a gente sabia que ele trabalhou, então, no jornal na revista com

fulano, com beltrano, e com por suas vez tinham etc., etc., ok! Mas, nos seus relatos não apareciam essas pessoas como assim: “olhe, fulano com sua coleção, com sua não sei o quê, ele viaja”, não, ele falava de pessoas comuns, vamos dizer assim.

CLÁUDIA AD. LIMA - Essa questão em relação até mesmo ao posicionamento dele, a gente vê aqui nessa imagem da escadaria, como ela é muito simbólica. Primeiro essa figura de primeiro plano aqui, a mãe de santo ou filha de santo, com a criança do lado vestidas na escadaria do Bonfim, e o soldado logo atrás, e os olhares de pessoas, eminentemente pessoas brancas aqui do lado, outro repórter fotográfico aqui. Então nessa imagem implicitamente tem um Verger político.

ÂNGELA LUNNING - Sim, com certeza. Mas assim ele não fez um texto acompanhando dizendo, olhe, na última visita ao Bonfim, aconteceu e tal e gostaria de denunciar, isso ele não fazia.

CLÁUDIA AD. LIMA - Porque no seu livro sobre o Verger fotógrafo, fotojornalista, o repórter fotográfico, você pontua essa participação dele, publicação de várias reportagens dele, fotoreportagem principalmente. Mas sempre mostrando essa temática da cultura afro, essa era a eminentemente aquelas imagens que eram projetadas de Verger. Mas, de jornalista como fotógrafo cotidiano isso ele nunca foi, não é isso?

ÂNGELA LUNNING - Sim, mas se você vai para as reportagens sobre a África, por exemplo, ele vira um jornalista sim, porque ele mesmo escreve os textos e fala de contextos econômicos, políticos e tais. E aí foi a história que essas reportagens toda foram rejeitadas. Então, vamos dizer, que na única vez... naquele momento que ele até assumiu isso de forma um pouco mais consciente, talvez de forma explícita, para falar de temas contemporâneos, ou não somente da cultura, da religião, mas da arte, mas da vida cotidiana, da ascensão do político negro nos países que passaram pela independência na África Ocidental. Isso é rejeitado, talvez tenha dado um pouco a sensação pra ele \_\_\_\_\_, tentei, não consegui. Gostaria, isso ficou muito marcado mesmo, porque até o final da vida ele falava reportagens rejeitadas.

CLÁUDIA AD. LIMA - e que é o foco do seu livro, não é isso?

ÂNGELA LUNNING - Sim. Embora a gente não tenha todas aqui, uma pequena parte ficou aqui em cópia.

CLÁUDIA AD. LIMA - E não tem resposta para isso...

ÂNGELA LUNNING - Tem, porque, por exemplo, essas da África a própria revista responde pra ele nessa carta dizendo assim: “você não teria como fazer um resumo das 10, das 12,” - não lembro quantas são - “e fazer uma só”. Ele diz não, porque são temas bastante diferentes. Assim, ele está na frente do tempo dele nesse momento. Ele mostra que os países independentes na África já têm outras demandas e, não é somente uma questão de um passado ou de uma visão meio desfocada, talvez a partir de um olhar de fora. Não, o Estado lá tem questões de economia, de política, também de artistas, mas com outros olhares sobre aquela realidade. E ele acha importante mostrar isso. Ele deve ter se sentido bastante frustrado em não conseguir ir além da resposta categoria que “ bom, neste momento não temos interesse”. Foi muito interessante e emblemático ver aqui, muitos das matérias ele tinha junto com esse artigo sobre cacau na Nigéria... Gana... Costa do Marfim, acho que isso, não lembro. Ele guardou um artigo de jornal de 10 anos depois, de 12 ou 20 anos depois, não lembro que afirma exatamente o que ele diz, que a costa ocidental da África vai se tornar um concorrente na produção e exportação de cacau... \_\_\_\_\_ principalmente Bahia, o que ele já atesta naquela reportagem, dizendo “gente, acordem!”. Porque assim, não é que é para sempre, pode ter outros produtores, e de fato aconteceu. Então ele ter guardado esse artigo junto, 20 anos depois, mostra que ele ainda tava lembrando, que a intenção foi mostrar que a vida não para, a roda vai rodando e tem novas questões, e novas situações a serem abordadas. Ele abordou e foi barrado como se fosse uma coisa assim: “olha isso não nos interessa”.

CLÁUDIA AD. LIMA - Sim. No livro, mas ou menos na década de 80, de Arlete Soares, o primeiro livro do Retrato da Bahia, ela juntamente com a editora Currupió, eles ajudaram a divulgar, vamos dizer assim, essa obra de Verger, elevando o trabalho dele a uma melhor exposição pública desse trabalho. Pra você, aí há duas coisas, uma, ouve uma justificativa da negativa das outras editoras, do setor da história que ela sempre relata, que negaram o primeiro trabalho de Verger, das outras editoras publicarem isso, uma justificativa era o preconceito mesmo, fazer um livro só tratando de negros? Que aí talvez é um dos pontos de interesse dele, também sofria preconceito, como você vê isso?

ÂNGELA LUNNING - Eu não sei lhe dizer porque ele nunca comentou comigo. Ele sempre dizia que foi um grupo de amigos que insistiu, aí ele se sentiu depois, ele ficou grato também pela insistência de mostrar de novo essas fotos em outro contexto, porque, meio que pertencia ao passado, mas ao mesmo tempo assim, talvez ele não tivesse tido a força e a coragem com 80 anos de dizer assim: “olhe, eu vou agora tentar publicar esse monte de livro aqui”. Então foi graça a esse grupo de amigos que essas publicações surgiram, todas elas, uma depois das outras. Tantos livros que já foram publicados antes, como a tese, Fluxo e Refluxo, já existiam em francês, já existia em inglês, mas não em português, quanto os livros novos. Mas eu não me lembro dele ter comentado, pode ter comentado, mas não ficou na minha memória, assim dessa rejeição por outras editoras, eu acho bem provável que, eu não se ele manou de fato, mas, em Salvador não tinha muitas outras opções também, teria que ser um trabalho muito corpo a corpo com ele. Ele não iria viajar para Rio-São Paulo pra sentar com alguém, embora ele tenha feito alguns livros nesse processo entre Paris e Salvador. Mas certamente juntou a questão prática com desejo dele de fazer o livro, tinha um editora aqui. Se foi de fato para outras editoras, não sei...

CLÁUDIA AD. LIMA - Você presenciou essa construção...

ÂNGELA LUNNING - Não... os livros são anteriores. Eu me lembro de alguns livros depois, mas ele não comentava tanto porque até então alguém cuidava dessa questão desses livros em si, não foram tantos ao final das contas que depois ficaram ainda para serem feitas, um ou dois, e aí tinha uma outra pessoa do outro lado que já tinha uma expectativa muito específica, e ele tinha também ideias muitas específicas. Então ele não compartilhava muito isso com outras pessoas porque ele sabia o que ele queria, e a outra pessoa também queria, então essas duas partes tinham que se entender.

CLÁUDIA AD. LIMA - Entendi. Você acha, do ponto de vista, que os editores... Essa seleção do olhar, esse condutor com os curadores, como foi a própria Arlete juntamente com ele, são responsáveis por essa construção do olhar sobre a Bahia, por exemplo, a partir da ótica de Verger, ao lançar esse livro, fazer essa toda essa escala... eles são responsáveis por isso, por essa construção do olhar?

ÂNGELA LUNNING - Acho que tanto Verger, quanto a Editora. Porque Verger jamais iria concordar em fazer um livro em fazer só fotos que o editor gostaria de escolher. Se fosse assim, “olhe eu quero tal tema! Eu queria uma foto assim, então pegue essa, essa daqui eu quero, aquela daqui eu não quero”. Então ele era muito enfático nisso, inclusive em fazer, ele tinha... Isso a gente a via nos contratos, ele fazia cortes em algumas fotos. Então, era aquele recorte, sem o braço, se a sombra de uma foto que por acaso ficou, em geral são as fotos inteiras, mas em algumas ele fazia algum tipo de recorte, então acho que a construção desse olhar é tanto de Verger, quanto de editores que tenham editado.

CLÁUDIA AD. LIMA - Porque quando falou nisso, vamos dizer assim, até este momento Verger não tinha a notoriedade que tinha. E começa nesse momento essa divulgação, e ela se torna a imagem, a própria imagem da construção da Bahia. O que acontece antes?

ÂNGELA LUNNING - Mas antes já tinham as reportagens no cruzeiro, que acho que também já contribuía. Porque não que ele começa do nada. Ele tem vários artigos, ele tem textos com fotos e assim, as fotos reportagens são... não sei quantas são sobre a Bahia, tentando... eu não

lembro agora no número, entre as... 80 no primeiro contrato, e 3 no segundo, as quase 100 reportagens, vamos dizer assim. Mínimo a metade é sobre a Bahia, um pouquinho, umas 70, sei lá, tem algumas de Recife, algumas outras, algumas de fora. Então, já tem, várias cenas que antecedem os seus livros aqui na Bahia. Seja sobre samba de roda, sobre os orixás... que ele está muito cauteloso, inclusive, ele não publica muito sobre o universo religioso, apesar de ter tido muita insistência, muita proposta. Então tem muito mais o lado de fora, as feiras, as festas, a capoeira, depois as gerações com a África. Então, são temas escolhidos, mas na lista que ele tem, a gente vê que várias se perderam, não chegaram, não foram escolhidas e tal. Eu não diria que seria só a partir dos livros, eu não sei até que ponto ele fez uma relação consciente entre os artigos já publicados e a retomada do livro, nos livros depois... se alguém fez alguma comparação, seria uma comparação interessante. Quantas as fotos que tem, quantos artigos do cruzeiro, depois as próprias fotos, ou muito próximos, da mesma sequência, estão também nos seus livros. Ou se são outras fotos, com outros temas, outras abordagens.

CLÁUDIA AD. LIMA - Essa pergunta eu sei que talvez você não consiga me responder, mas eu vou fazê-la, porque você não participou da confecção do livro. Mas, pela minha percepção a primeira foto do livro, do Retratos da Bahia, porque o meu enfoque é mesmo sobre Salvador, essa imagem aqui abre a sessão de imagens, a Bahia branca, esse aqui é uma festa de 2 de Julho. Então temos esta característica de uma Bahia eminentemente branca, elitizada, e ela termina com essa imagem daqui dos corpos misturados. Dessa diversidade étnica e cultural que nós temos já aqui na Festa de Navegantes. Duas festas, dois momentos e duas imagens distintas, uma abre e outra fecha, o livro. Não sei se isso... aí a minha pergunta seria... se isso era proposital e se isso era realmente essa descoberta ... Representa na realidade... O que era Salvador para Verger? Um olhar inicialmente dessa forma...

ÂNGELA LUNNING - Não, isso ele diz... Ele diz que levou muito tempo para descobrir que tinham pessoas brancas na cidade. O que me chama atenção aqui, muito mais, é que as pessoas estão vestidas de branco. Eu acho que o que ele viu foi isso, não que as pessoas são brancas, que são isso ou são aquilo. Então ele ressalta isso em mais que uma entrevista, que ele levou... até uma frase meio curiosa e cômica... que ele disse que ele levou algum tempo pra descobrir que também tinha pessoas de pele mais anêmica, ele fala mais ou menos isso. Porque ele vivia tanto no meio da população afrodescendente que, para ele era muito mais normal isso do que o contato com a elite. Não é que ele teve, certamente muito mais lateral e esporádico do que com as outras pessoas, então, eu não posso lhe dizer a escolha dessa foto no início e dessa no final . Se isso foi também, se nessas escolhas e escolhas e sequências tem ou não uma solicitação da parte de editores ou não, aí só você falando , talvez, com que fez o livro na primeira e na segunda edição.

CLÁUDIA AD. LIMA - Bom, outro ponto que você até toca sobre essa questão da consciência... essa questão da consciência, você via em Verger essa consciência da sua forma de ver, enquadrar e narrar, que conduziu o olhar que nós temos hoje da Bahia? Você acha que ele tinha consciência da sua importância, ele falava ou expressava isso, era um olhar, era uma pessoa consciente, de fato, um grande narrador da Bahia

ÂNGELA LUNNING - \_\_\_\_\_ inclusive a sua visão, mas ele não tinha a sua noção de que isso poderia ser uma contribuição para a criação de uma visão da Bahia. Até porque já tem 20 anos que ele morreu, e toda a discussão sobre turismo e sobre novas formas de se enxergar, etc. isso é posterior, nos últimos anos não teve mais como passear pela cidade, porque ficou doente. Meados de 94, a início de 96 quando ele morreu. Então, ele nunca teve televisão, nunca teve televisão em casa... teve no final um computador para ver a questão da confecção do último livro, então assim, ele não consumia revistas fotográficas, revistas como “Veja”, “Isto é”, ou seja o que for, o que tinha na época depois, que poderia trazer imagens, alguma representação imagética, não tinha. Ele não comprava livros de fotografia, não recebia de outros colegas, a não ser de um ou de outro, eventualmente assim: “ó, estou lhe mostrando porque nós vemos a

qualidade fotográfica dos anos 80, completamente diferente de 2000-2010”. Então, ele recebia eventualmente de alguém, inclusive a sessão de livros de fotografia, embaixo na biblioteca, é muito pequena. Se você ver pelo número de \_\_\_\_ provavelmente a maior parte é posterior a morte dele. Então ele não acompanhou, não teve vontade de acompanhar e não teve uma noção, a partir daí de que as fotos dele poderiam contribuir para criação de uma imagem. Era a visão dele. Ele não tinha interesse, nem noção de que alguém poderia ou se apropriar disso ou usar pra um outro discurso para que não fosse o dele. Então ele fala de uma Bahia que ele conheceu, uma Bahia que ele viveu que tinha uma importância pra ele a partir das relações humanas. E jamais com uma ideia turística, folclorística... ele não usava essas palavras. Seria interessante a única coisa que talvez ele seria \_\_\_\_\_ uma pista para você usar na sua tese foi o que ele recortou nos jornais na época sobre esses temas, \_\_\_\_ está lá em baixo na biblioteca. Você olhar o que ele recortou sobre, assim, não quer dizer que ele concordava, mas algo que chamou a atenção dele pra recortar aquele e aquele outro artigo sobre a festa do Bonfim, sobre não sei o que, sobre, não quais outros temas. Realmente é uma das áreas que menos trabalhei no acervo. A princípio ele recortava tudo que tinha a ver sobre a temática afro-brasileira. Mas obviamente ele deve ter feito algum recorte. Religiosamente todo dia alguém trazia a tarde pra ele, pra ele fazer uma leitura, claro das notícias, já que não tinha outro meio de informação, além dele recortar... \_\_\_\_\_ das coisas importantes. Então, veja o que ele tem recortado, isso acompanharia talvez um pouco de como ele percebe outros olhares. Embora a gente não tem nenhuma informação se ele aprova ou reprova, simplesmente constata, mas seria um pouco um caminho. Porque fora disso eu acredito que ele não tenha se preocupado com que outras pessoas poderiam entender, a ler, a fazer e tal, e nem teria interesse.

CLÁUDIA AD. LIMA - E ele dizia também que não sofria influências fotográficas?

ÂNGELA LUNNING - Ele dizia que não sofria.

CLÁUDIA AD. LIMA - Pra você também, você acha que esse olhar de Verger é parte dele. Você acha que tem alguma fotografia ou foto...

ÂNGELA LUNNING - Não, pode ser que bem no início a convivência com outros fotógrafos, ele tenha tido trocas, mas depois ele pegou o caminho dele... ele vivia e via coisas que outros não viam porque não estavam aqui, portanto não fotografavam. Então desde que ele foi dos anos 40 em diante, é tudo olhar dele, que ele vai construindo. Pois ele escolhe os sujeitos que viram objetos na foto, porque são congelados no tempo, vamos dizer, mas esses sujeitos, são sujeitos que ele escolhe. Se ele vai na Bolívia e fotografa os índios e as roupas, e as festas. Se ele vai para países africanos e fotografa o mercado, é ele. Isso não é o modelo acho que de ninguém, se for, acho que é algo muito distante no inconsciente, mas não no sentido assim: “olhe, eu vi a foto de fulano...”, e eu acho que ele não tinha esse, pode ser que passando em Paris, em algum momento a cada dois anos, sei lá, não sei quantas vezes, ele via na revista e tal, pode ter olhado. Aqui não tem esse material.

CLÁUDIA AD. LIMA - E o inverso, de Verger ter influenciado gerações e quem especificamente você acha que...

ÂNGELA LUNNING - Não sei, porque eu não sou da área de fotografia. Que é possível que ele tenha influenciado, é possível sim. Agora eu não sei se mais como fotógrafo, ou mais como pesquisador, mais como ser humano. Porque pode ter influenciado nas três linhas. Então alguém ligado ao mundo da cultura afro-brasileira, como a simplicidade que ele tinha, é uma coisa. Ele como historiador mergulhado em arquivos e acervos históricos de Portugal, Londres é outra coisa. E finalmente o Verger fotógrafo observador antropológico é uma terceira coisa. Então deve ter pessoas sim que se inspiraram, agora eu não sei lhe dizer quem levanta essa bandeira dizendo: “olhe, eu me construí...”... as vezes aparecem pessoas aqui que conhecem ou conheceram, não sei por onde, não sei de onde e várias gerações, mas, não diria que ele se entende como alguém que abriu uma escola, olhar específico. São pessoas que caminham por caminhos muitos parecidos com o dele, no sentido que não são caminhos oficiais. Então alguém encontrou

Verger e viu e disse, nossa, esse cara aí fez uma coisa tão maluca quanto eu... então eles conheciam, não que ele fosse assim: “olhe, lá tem uma pessoa que fez, não sei o quê... se inspire”. Então ele era meio *anti-stablishment* nesse sentido. Fora da carreira oficial, não um caminho linear, não construído nem na academia, nem nas artes, é um caminho que vai em zig-zag, pelas épocas, pelos tempos, pelos contatos.

CLÁUDIA AD. LIMA - Finalizando, um ponto de vista seu, até mesmo de sua percepção como musicóloga, etnomusicóloga, na música por exemplo, a gente tem sempre algo novo surgindo diante de uma percepção que o próprio músico, artista, ele se coloca, isso é até a própria ideia do próprio \_\_\_\_\_ e na fotografia você veria algo assim também, esses novos fotógrafos, novas gerações estão se colocando em um determinado, ou ambiente, ou espaço que faz com que eles percebam algo novo ou visões novas de Salvador, por exemplo? Eles estão se permitindo se colocar num outro ponto de vista, em outros ângulos pra sentir uma Salvador diferente que já foi tanto e é tanto trabalhada?

ÂNGELA LUNNING - Eu acho que ainda falta, mas eu confesso que não conheço tão bem a cena de fotografia. Vi a exposição do forte, mas não conheço tão a fundo. Eu fiz o acompanhamento só no módulo de regiões e novas formas de abordagens... o próprio *candomblé* está mudando muito, então certamente precisa de novas abordagens dessas novas de ver a religião. Agora, pensando na diversidade atual de Salvador, o pouco que eu conheço, eu acho que ainda falta muito de uma visão que vai além do... talvez daquilo que hoje já se conhece ou que ousa em mostrar algo que ninguém imagina que exista, sabe? Então, se penso hein... bom a fotografia tanto pode ser documental, tanto pode ser experimental, sei lá... mais documental... se a gente pensa em outros espaços geográficos na cidade, aparece muito pouco da suburbana, de outros espaços, existe muito pouco sobre, bom vários temas. Eu não sei se Verger faria isso hoje. O que pra ele hoje parece apenas, vamos dizer, batido, mas acho que era uma grande novidade ele nos traz, exatamente o negro na sua sociedade \_\_\_\_\_, que não tinha voz, nem vez, nem representação. Então, isso foi a novidade na obra dele.

CLÁUDIA AD. LIMA - E hoje, quem não tem voz e vez na cidade?

ÂNGELA LUNNING - Não, eu acho que continua sendo a população negra, só que talvez em novos contextos. Ele fazia o que era não conhecido, o que era pouco conhecido, mas esses espaços se mudaram, a cidade mudou, os lugares de presença. Então, eu não sei alguém fez, por exemplo, estudo fotográficos sobre o universo das religiões pentecostais... tem que ser muito interessante...

CLÁUDIA AD. LIMA - e os negros envolvidos...

ÂNGELA LUNNING - Exatamente! Então assim, não se pode fazer através da fotografia várias formas de documentação, de discussão, de... eu desconheço, pode ser que de fato eu não conheça, mas, então a partir daí você tem situações sobre \_\_\_\_\_, sobre novas formas de cultura, novas estéticas... estéticas aparecem um pouquinho... mas é claro que hoje a fotografia vai usar novas tecnologias. Talvez ela seja sempre menos impressa, ela é mais digital, ela é mais experimental... mais fluída, mais passageira, não sei, então isso vai interferindo na própria percepção \_\_\_\_\_ temas. Porque a gente tem que levar em conta que na época dele, é um processo, a foto só existe a partir do momento que você revela. Faz o negativo... não tem como dizer assim “eu tirei aqui agora”. Então isso é muito diferente, essa instantaneidade atual ela vai interferindo certamente nas percepções, o que mostra que, bom, eu não tenho face... talvez tenha nas mídias digitais atuais tenham artistas que também aparecem, não sei... talvez esteja procurando nos lugares errados, entende? Ou pensando nos lugares errados, mas, eu acho que mesmo assim ainda falem isso. Poderia ter outras abordagens, outros contextos e outros desafios pra mostrar, já que você está interessada em Salvador... esses outros aspectos de Salvador.

CLÁUDIA AD. LIMA - E a Fundação tem contribuído?

ÂNGELA LUNNING - Eu acho que com o Museu da Fotografia têm-se procurado outros lugares e outros olhares, dentro do possível, até pra mostrar.. acho que isso foi uma grande revelação, Alex sabe o número exato, eu sempre esqueço... mas uns 50, 59, sei lá... uns 60, 70... fotógrafos que já foram envolvidos, isso já é uma contribuição importante. E a partir daí até discutir quem se considera fotógrafo, porque a sua obra está aonde. Ela existe materialmente em papel, ela está em arquivo de computador... fulano tem documentado o que é uma fotografia documental, uma fotografia estética, uma fotografia política, sei lá... fazer esse levantamento desses vários universos. Esses fotógrafos são brancos, são negros, são jovens, são velhos, pertencem a quais lugares, eles representam a periferia, o centro, estudaram, não estudaram... quais os caminhos que eles percorreram pra falar desse universo de 3 milhões de pessoas numa extensão enorme. Então pensando um pouco o que tem lá no Museu também, o mapinha com alguns lugares, e sim, a partir daí pensar “o que mais”, “onde ficam”, até tentar cruzar... acho que isso não tem, mas, poderia se dar essa ideia pra uma tese não pra um museu, mas cruzar, colocar a área de vivência ou representatividade desse fotógrafo em relação ao mapa da cidade. Então, onde já trabalharam, quais as áreas que sempre são abordadas, o cartão postal continua sendo o Pelourinho? Então pra gente, por exemplo, foi muito interessante ver, isso foi a partir da tese de um colega da UFBA \_\_\_\_\_ muitas fotografias de arquiteturas, do Modernismo na Bahia, então, bom, isso foi uma solicitação de fora, isso foi porque ele tinha amigos que eram envolvidos, eram arquitetos, amigos de arquitetos que solicitaram? Ou era porque ele achava interessante, aí já não sei responder, devia que se procurar também, sei lá, levantar com um amigos, com colegas, com correspondências... sei lá onde... um pouco bem mais demorado. Mas assim, emerge isso no meio, a mesma coisa poderia fazer isso hoje com outros fotógrafos pra ter uma ideia onde e de que forma vão se colocando no mapa da cidade e... que geração, que pertencimento... como falei... de quem esse fotógrafo ele representa, de que forma, que temática, ele muda também, ele tem uma, duas, três, quatro, dez... começou com o que, parou onde. Então só isso seria um trabalho, quais as representações que esse universo, essa dezena de fotógrafo estão na cidade hoje.

CLÁUDIA AD. LIMA - Essa diversidade do olhar que tentei buscar nessa coletânea que fiz aqui, nessas escolhas, que vem imagens assim tão singelas, não é? Lógico, a questão do negro aqui como a gente exalta aqui em várias posições e uma singelidade nos balões no ar, nos meninos a banhar-se. De uma singeleza que parece-nos assim uma ideia de uma árvore muito surrealista, de uma poesia que, de repente, não é a marca dele, que construíram de repente uma imagem de Verger altamente etnógrafo, um etnólogo, antropológico, e quando a gente vê nesse \_\_\_\_\_ é uma quantidade imensa possibilidades de se tratar....

ÂNGELA LUNNING - Mas aí te digo, talvez aí tenha sido... aí sim, a sugestão de um editor, “vamos fazer primeiro livro aqui sobre a Bahia... depois sobre os orixás, depois sobre a sua vida, ok!”, faltou tempo, de repente, pra alguém dizer assim: “agora vamos fazer um livro sobre as sutilezas. Vamos fazer um livro sobre a poesia. Vamos fazer um livro sobre as \_\_\_\_\_, e as dificuldades”, essa transversalidade ainda não foi construída, de repente.

CLÁUDIA AD. LIMA - E esse diálogo desse padre com essa escultura, de uma coisa, seria um momento tão puro, não é? De ingenuidade a gente ver assim, tem uma sutileza desses balões é justamente esse aqui. Como é que transpassa tanto uma visão dessa forma e até mesmo o dele colocar-se nesses ambientes, como ele se colocava nesses ambientes. Tem uma sequência que me chamou atenção também que ele fazia de, por exemplo, parecia ser de aniversários, de pessoas, a casa de Tio Fulano que era um orfanato, Tijuca... começa mais ou menos o acervo com essas imagens. É uma reportagem, não é? Então é como se esse dos noivos, é por isso que estou colocando aqui também, é casamentos. Ele ia para esses ambientes de casamentos... de negros... mas, é como se ele tivesse presente no cotidiano em vários contextos. Então é isso que...

ÂNGELA LUNNING - Eu concordo, é uma outra visão que a fotografia ela permite um outro olhar, ou outros olhares ainda, que vão além, talvez, daqueles que nos anos 80... acho que é



bom dizer isso... quando não tinha nenhum outro livro sobre a Bahia, salvo engano, mas acredito que não tenha tido e continua sendo um livro que mostra aspectos que pra ele são importantes e talvez depois tenham sido sequestrados para uma visão folclorizante. Ele usa aquelas imagens porque pra ele são, ou foram, representativas, para mostrar que tem tais e tais aspectos. Não por ser pitoresco, poderia ser interpretado hoje como tal, mas para isso ele era a realidade do jeito que se apresentava, a feira era isso, as festas eram aquilo, não para dizer que era bonitinho, ou engraçado, não... isso é a vida das pessoas, elas vivem isso com toda a intensidade... vão pra feira de manhã e voltam de noite... também tem umas meninas brancas na feira, olha só... então as três meninas, por exemplo. Então, assim, os lugares de convivência... então a feira é o local somente de um... quais as formas de interação entre vários grupos sociais... então ele observa isso, acho que ele quer mostrar essa Bahia, como posso dizer... ela é de um lado ainda naquela época pouco conhecida, quando ele faz os livros... tudo bem, a gente tem o quê, 20 anos de televisão na Bahia. Televisão na Bahia é de 60, no Brasil é de 50... então, e ainda deve ter sido nos anos 80 um aparelho tão comum em todas as casas. Então, assim, a representação imagética ainda é muito pouco presente, a não ser testemunho ocular, o que ele escolhe são essas visões particulares dele que reforçam o que ele sempre quer mostrar, a força da cultura afro-brasileira, a presença do negro, apesar de problemas de subalternidade, ele tenta converter isso também numa discussão de transformar essa suposta posição subalterna de dia em noite, ou em aspectos de festas culturais diversas, em que essa mesma pessoa de repente, é o chefe, o dirigente, o líder. Então, isso ele tenta mostrar, isso pode ter sido sequestrado... aí seria interessante ver desde quando... eu sei que tem livros sobre turismo já dos anos... não sei se é 60 ou 70, mas o Vasconcelos Maia tem alguns livros sobre turismo parece... você conhece o autor?

CLÁUDIA AD. LIMA - Sim!

ÂNGELA LUNNING - Tem aquele ABC da Bahia... então, acho que várias pessoas foram \_\_\_\_\_ para colaborar para uma primeira abordagem das riquezas da Bahia, mas... eu acho... ele tem certeza que não pensa nisso quando faz os livros, ele remonta a sua visão da Bahia, em parte inalterada e em parte alterada, é claro... desde o final dos anos 40 até 80, o que ele acha que é importante entender o ver da Bahia para entendê-la. Então, nesse sentido eu acho que ele não corrobora com alguma ideia de que as imagens dele seriam a representação de uma visão turística, coisas do gênero... E acho que seria interessante levantar desde quando tem essa ênfase maciça no turismo, por exemplo. Parece que se torna mais forte nos anos 80, eu acho...

CLÁUDIA AD. LIMA - É uma política cultural dos anos 80...

ÂNGELA LUNNING - É, eu acho! Embora deixe... eu não sou boa em futebol... a Copa que de 70, não é? Que coloca o Brasil numa nova visibilidade, ok! Mas é durante a ditadura, é um pouco diferente ainda... só nos anos 80... inclusive os livros dele são... então antes da abertura gradativa, entende? Então ele mostra o que considera importante na Bahia.

CLÁUDIA AD. LIMA - Bom, então queria agradecer a você, Ângela...

CLÁUDIA LIMA Entrevista com dona Cessy. Como é seu nome todo?

CESSY: Nancy de Souza.

ENTREVISTADORA: Nancy de Souza. Ela é uma contadora de histórias e funcionaria aqui da Fundação Pierre VG. Ela vai nos falar um pouco a respeito dessas fotos que nós temos para o uso da tese. Pronto d. Cessy, tem alguma foto dessas aqui que a senhora queria fazer algum comentário, o que ela significa pra senhora? Tem quantos anos?

CESSY: 77! ... (olhando as fotos) é como se alguma coisa tivesse chama a atenção dele né?

CLÁUDIA LIMA: Tem alguma coisa aqui nessa foto que te diz alguma coisa?

CESSY: Ela tá tão artificial... de El Salvador?

CLÁUDIA LIMA: Disse que era de Boa Viagem. Eu achava até que fosse de Itaparica, mas não é.

CESSY: Até porque de Itaparica tá mais distante...

CLÁUDIA LIMA: (passando as fotos) Se quiser que eu pare em alguma viu...

CESSY: Essa terceira. É interessante a forma que lembra uma musica que Elis Regina cantava. Ela dizia “esse mundo é meu” .. “esse, esse mundo é meu”, especificamente o que ele vê aí.

CLÁUDIA LIMA: Interessante....

CESSY: Tem o resto da foto?

CLÁUDIA LIMA: Tem.. e na realidade a interpretação que eu faço, de como os negros tomaram Salvador, isso é muito bonito essa interpretação que a senhora faz. Quer falar mais um pouquinho sobre essa/ pode passar?

CESSY: pode passar.

CLÁUDIA LIMA: Aqui.. de que data é essa foto?

CESSY: Essa é de 1906. Ela.. de quem é essa foto?

CLÁUDIA LIMA: De Robert (\_\_\_\_)

CESSY: Foi uma exposição de **Debret**. É assim mesmo, são faixas assim.

CLÁUDIA LIMA: Debret era de um pouco antes, ele fazia pinturas né?

CESSY: Ele era muito detalhista. Eu fico olhando Debret direto..

CLÁUDIA LIMA: E essa aqui?

CESSY: é uma Bahia do século IX, não.. Bahia do século XX, 1906!Tão bonita, ela lembra a Europa

CLÁUDIA LIMA: Sabe onde foi inspirada essa cidade? De que cidade foi inspirada? Na Europa?

CESSY: Não, eu vi alguma coisa similar a França.

CLÁUDIA LIMA: Foi Lisboa, foi feita justamente com o mesmo projeto...

CESSY: É da época né..porque era as cabeças..as tem fotos de cima da cidade de Alta que lembra muito a arquitetura da França da época e lembra também Rio de Janeiro.

CLÁUDIA LIMA: E o que se transformou? O que a Senhora acha?

CESSY: Se a senhora for perguntar, eu preferia a outra (risos).

CLÁUDIA LIMA: É.. por que?

CESSY: Mas é claro! A outra está mais organizada. Dá uma ideia do que era a cabeça daquele povo daquele tempo, muito organizado o Porto... não sei socialmente mas visualmente é isso que passa.

CLÁUDIA LIMA: Então visualmente seria melhor a estética?

CESSY: Pra mim né... que sou..

CLÁUDIA LIMA: O que a senhora quer dizer com isso: “de ser socialmente não é melhor”? Por que?

CESSY: a situação das pessoas, dos negros, dos mestiços e sabe-se que as pessoas, tirando o s ingleses, os portugueses daí de baixo eram muito ignorantes. Já os de cima eram mais aristocráticos, então ele tá perdendo a força por causa das muitas leis ligadas a escravidão, aí começa pra não perder o status casa as filhas educadas com os mal educados de baixo. Tá entendendo?

CLÁUDIA LIMA: E essas aqui, essa cidade aqui a senhora conhece?

CESSY: É a Salvador quase que atual. E eu não sei se de quando fez essa foto já teve modificações . Essa foto é de mil.. você sabe?

CLÁUDIA LIMA: Acho que de 1 década atrás.

CESSY: Porque a gente já não vê mais a Feira de São Joaquim

CLÁUDIA LIMA: São Joaquim deve tá mais pra lá..

CESSY: mas na época que botaram fogo, lembra? Nos anos 70, botaram fogo 2 vezes pra poder tirar da área. Ela foi muito modificada. Na realidade eu nasci no Rio de Janeiro e vim pra cá em 70. Vivo aqui mais do que vivi lá. A Bahia modificou muito.

CLÁUDIA LIMA: Pra pior ou pra melhor, o que a senhora acha? O que foi de bom e o que foi de ruim?

CESSY: Era interessante aqui era cheio de saveiros, muitos saveiros que vinham do recôncavo, e nessa área aqui perto da Marinha até a área próximo ao Elevador, tinha um comércio de peixes, tinha um comércio de barro, de frutas nos anos 40, 50 até 70. Eu me lembro dos anos 70 eu ia pra Itaparica, eu fui de saveiro pra nunca mais... que só quem viaja de saveiro sabe o que é viajar daqui pra Itaparica de saveiro é uma coisa horrorosa.

CLÁUDIA LIMA: É ruim?

CESSY: É porque eu não posso ver nada.. tenho pavor! Já deixei até de trabalhar em um lugar importante lá só por causa do mar. Eu ia “amarrada” . (risos)

\*Outa foto: Aí deve ser final do século IX, elas já estão com maios ta vendo?é interessante esses tipos de postais ...

CLÁUDIA LIMA: ... do início do século esse era de 1906...

CESSY: Passa esse de novo... esse sabe de quando é? Olha como vai a embarcação cheia.. engraçado, existe uma festa, veja tem 1, 2.. eu to desconfiada que isso seja Boa Viagem. Conhece a festa de Boa Viagem? A senhora é daqui? A senhora é de onde?

CLÁUDIA LIMA: Eu sou de Recife, mas estou estudando Salvador, moro aqui há mais de 13 anos.

CESSY: a senhora nunca foi a festa de boa viagem? A festa de Boa Viagem saia..

CLÁUDIA LIMA: Aqui é rio Vermelho?

CESSY: É... mas ela lembra Boa Viagem. Saia o barco com aquela gente chamava “chalora” levava Bom Jesus dos navegantes pra igreja da Conceição no dia 30, no dia 1º voltava pra Boa Viagem pra Monte Serrat a senhora conhece?

CLÁUDIA LIMA: Sim, tem até uma foto aqui de Monte Serrat.

CESSY: Agora engraçado, na realidade aqui botou rio Vermelho, porque Rio Vermelho, tem 2 coisas aí, a gente sabe que Rio Vermelho era lugar de veranista, a senhora viu isso? Mas é engraçado, a festa de Iemanjá , a senhora dá que data aí? Então, diz que aquela festa, tem que pesquisar porque essa festa começa a acontecer a partir de uma promessa que não tinha peixe e.. mas eu não sei se é nessa época porque a senhora vê que é muito antiga, tá vendo? Eu não sei se são os veranistas ou a festa de iemanjá. Tinha que saber a época mais ou menos.

CLÁUDIA LIMA: Tá aqui atrás.

CESSY: Deve ter aí o casarão da família que a menina fez até uma pesquisa comigo. Clemente Mariane. Volte aí mais um pouco, por favor. (...) Ladeira da Barra. Tem que saber de onde ela começa .. Clemente Mariane. ..Olhe, vou te mostrar uma coisa. O que a senhora faz?

CLÁUDIA LIMA: Sou professora da UNEB, mas faço doutorado em artes.

CESSY: Você vai me ensinar quem são esses que estão de branco?

CLÁUDIA LIMA: Esses são negros vendedores de água. Eles pegam as águas e vão levar de porta em porta. São na maioria escravos, mas podem ser livres até.

CESSY: Mas Cessy vai lhe dizer quem são: são muçulmanos!

CLÁUDIA LIMA: Ah é?! E por que muçulmanos?

CESSY: Porque a senhora disse o que?

CLÁUDIA LIMA: Eu já fui quase casada com muçulmano.

CESSY: então a senhora sabe que eles tinham barba. O homem tem barba, o negro também tinha barba. Isso daí já é o início do século. As quando eles chegam, eles nem que estejam de frangalhos, eles tem o peito coberto, em respeito a Deus. Então, a bata branco, porque eu soi iniciada de oxalá, e o culto de oxalá tem uma parte muçulmana, então to sempre de branco por isso que estão de branco então é muito diferente dos outros que deixam aparecer peito. Mas principalmente esse daqui (foto) . Essas roupas são as primeiras roupas que a senhora chama de africana, eram feitas pelos muçulmanos, os costureiros que chamam malês, que ficavam na ladeira da praça vendendo. Os primeiros chinelos, desse tipo que tá no meu pé eram feitos por eles. Esse daqui (foto) é nagô. Mas a gente ver a diferença. A negra que não da pra ver ela direito. E esse daí (foto), cortadores de mandioca, sabe a data?

CLÁUDIA LIMA: Esse também deve ser início do século.

CESSY: Alí é a polícia tomando conta, é? Pra não roubar, é?

CLÁUDIA LIMA: Deve ser... do estilo tudo agrícola, olhe. E isso aqui é um saveiro?

CESSY: Sim!

CLÁUDIA LIMA: E essa foto, acho tão bonita, tem aqui: Caminho do rio Vermelho, Mata Escura.

CESSY: A senhora sabe por que é chamada Mata escura? Vasco da Gama! E a senhora pegou as de Pierre Verger pra vê? Tem similar. Onde passa o bonde..

CLÁUDIA LIMA: Vasco da Gama!

CESSY: Sim senhora.

CLÁUDIA LIMA: Só de imaginar que isso tudo era mato, né?

CESSY: Eu era, eu peguei um pedaço.

CLÁUDIA LIMA: Eu peguei essa pra analisar.

CESSY: Quem é essa?

CLÁUDIA LIMA: Essa é uma pintora. São fotos de Verger mas eu não tenho originais. É que eu to conseguindo as do rosário ... e essa? O que que a senhora ver?

CESSY: é a irmandade! Ela ia quando tinha as festas da irmandade, agora tinha que saber o nome , tem Nª Sª do Rosário que é (?) .. não, mas lá embaixo tem. Essa tem a legenda. Se a senhora entrar na igreja do rosário tem ela, tem a foto de Pierre Verger. Essa pessoa aí é ele? É Agenor Gondim?

CLÁUDIA LIMA: Não, é a sessão de Pierre Verger ainda

CESSY: Porque esse conjunto, essa foto está em um grupo, que chama Colecionadores, bote aí.

CLÁUDIA LIMA: Esse é o Pe. Beneditinho, eu sei que tá escrito São Bento. E ele está olhando detalhes.

CESSY: Aqui é ele, é uma auto-fotografia, ...

CLÁUDIA LIMA: Eu tenho essa foto maior aqui, vou lhe mostrar.

CESSY: Essa foto é um conjunto..

CLÁUDIA LIMA: a senhora lembra desse?

CESSY: Esse eu sei.. Jorge Narigão!

CLÁUDIA LIMA: Essa elegância toda era o que?

CESSY: Ele era da polícia e batia nos negros. Isso era apelido dele, o povo tinha ódio dele. Esse homem ele era tipo um...era do “cofanjá” capitão do mato. O capitão do mato era negro cê esqueceu?

CLÁUDIA LIMA: Mas era livre..

CESSY: A senhora que pensa.. quando manda bater na gente bate em quem? Nos negros.

CLÁUDIA LIMA: Era tipo uma polícia. E toda essa imponência dele aí,(...)

CESSY: tinham umas meninas que botavam o tabuleiro na cabeça, pra pedir esmolas , ta passando você vai ver aí. Tomar esmolas pra São Lázaro. Então, se não fosse gente do “cofanjá” como ele era, ele perseguia. As pessoas tinham que se esconder quando via ele. Onde ele passava não podia ter essas coisas tipicamente negra, tipicamente tradicional.. a senhora vai ver mais fotos dele.. a senhora vai ver, ele já tinha um alto cargo no cofanja, mas era despeitado pq o cargo dele não era tao alto tipo Dorival Caime, meu pai Facumbi, meu pai Jorge Amado, meu pai Carimbé.. porque tinham outros postos, e uns são subordinados a outros. Ele tinha um posto e o pessoal tinha muita raiva dele e chamavam ele de Jorge Narigão.

CLÁUDIA LIMA: Ele era funcionário público..

CESSY: ... e de candomblé.

CLÁUDIA LIMA: Sobre as eleições. Pra que esse posto?

CESSY: Pra atrair as pessoas

CLÁUDIA LIMA: E esse poste eleitoral era por..

CESSY: Era por bairro

CLÁUDIA LIMA: e era ligado ao candomblé?

CESSY: Não.. aí podia ser candidato ou a pessoa que fazia propagando política para o determinado candidato. E nessa época como hoje eu lembro que tinha um muito popular, ele era muito bonito, chamado de Cristóvão Ferreira. Repare bem, ele era dono de uma rádio FM, se eu não me engano é o ‘todo América’, e ele era apadrinhado por um senhor que tinha aqui em cima, que tinha um candomblé. Aqui o candomblé tinha até hoje, não sei se o filho dele é político, e isso passa né? Tanto a devoção do candomblé quanto os postos dos pais passam para os filhos.

CLÁUDIA LIMA: Esses dois, a senhora não sabe quem é?

CESSY: Tá no conjunto lá. Mas olha só a elegância nessa foto..

CLÁUDIA LIMA: E essa foto a senhora se identifica com ela?

CESSY: Eu não to lembrada de quem é.

CLÁUDIA LIMA: E o que é que lhe diz essa foto, lhe diz alguma coisa, não?

CESSY: Tinha foto de famílias negras, tinha o pai a mãe as crianças e uma escravinha do lado que cuidava da criança. Todos negros. Então tinha que detalhar.

CLÁUDIA LIMA: Eles normalmente se vestiam assim?

CESSY: A tendência era imitar a corte, não era? Quem não botava sua roupa tradicional botava a roupa do dominante.

(passando as fotos)

-Aqui era Conceição, .. aqui era a avó e a menina...

CLÁUDIA LIMA: E essa é do acarajé..

CESSY: Essa aí todo mundo sabe..

CLÁUDIA LIMA: Mas ela vendia só acarajé?

CESSY: Eu tenho que lhe explicar, porque tinha umas que só vendiam doce.

CLÁUDIA LIMA: Mas não aparece abará aí?

CESSY: deixa eu te dizer.. é de acordo com orixá da senhora. Tem orixá que não pode colocar nem um pouquinho de dendê . Oxalá, se colocar vai estragar tudo aí...

CLÁUDIA LIMA: Eu costume passar mal com dendê.

CESSY: aí é que tem dendê (risos) . Com oxalá não pode comer, não pode usar... porque isso é de acordo ao orixá da pessoa. Tem pessoas que só podem vender docinhos. É porque aqui tá misturado...Eu não vou lhe dizer que aqui.. aqui pode ser abará, mas aqui eu não vou lhe garantir que seja abará porque está enrolado diferente. Aqui parece acarajé, parece... aqui é bolo de tapioca, porque parece bolo de tapioca, aqui é bolo de forno.. quer dizer..

CLÁUDIA LIMA: Então quer dizer que eu não posso comer por exemplo, dendê...

CESSY: Acarajé, abará moqueca, não pode comer caruru..

CLÁUDIA LIMA: Eu tiro, na realidade eu amo essas comidas todas mas eu peço pra tirar, não fazer com dendê.

CESSY: Agora faz com.. quando a senhora pedir, com azeite doce... é coisa de orixá. Eu vou falar uma coisa pra senhora.. a senhora que vai descobri (risos) a sua cabeça é de doutora e eu que fugi do colégio (risos) ... então tem orixás que não podem mexer com dendê.

CLÁUDIA LIMA: Quais são os tipo de orixás?

CESSY: O primeiro é oxalá, nada com azeite de dendê nem alga.. tem outra coisa de oxalá que é o café, dá diarreia.

CLÁUDIA LIMA: E a gente nem percebe..

CESSY: É porque não é coisa da sua cultura. Outra coisa é a cocada ou o tempero que coloca ali dentro aí pode ser o tempero ou a pimenta que... do lado de cá é sal do lado de lá é doce. É interessante esse tabuleiro né?

CLÁUDIA LIMA: Aqui tem umas senhoras...

CESSY: Essa daqui é falecida há muitos anos. Chamava-se Clarisse de Oxum. Conhecida como mãezinha . A do meio? M<sup>a</sup> (...) dos Santos conhecida como Mãe senhora. E essa mãe Ditinha e atual mãe Yalkuterê .

CLÁUDIA LIMA: Eu vi esse banco que ela tá sentada, parece um trono né? Eu já vi em outras fotos ela com PG sentado com.. não sei se foi Jorge Amado, ou Sartre...E do que a gente pode chamar esse trono dela? É de palha? É junco?

CESSY: Tá vendo essas pulseiras no braço dela? Foi meu pai (\_\_\_\_) que deu.

CLÁUDIA LIMA: Ela parece ser arrogante as vezes.

CESSY: fazia medo chegar perto dela.

CLÁUDIA LIMA: mas parecia ser mt querida.

CESSY: tem aquela historia... onde tem muito medo tem muito respeito.. era as 2 coisas. Nao era de conversa não era de agrado.. Ela era comerciante. O nome da barraca dela era ‘vencedora’ dai você tira.

CLÁUDIA LIMA: E venceu né? Se tornou o que foi. Muitos prêmios inclusive, títulos né.. na realidade.

CESSY: Se não fosse a morte né?...essa aí bota todo mundo igual.. a morte. A gente canta que a morte leva pai leva mãe, leva o grande e leva o pequeno, levo o rei e leva a rainha leva o ouro e leva a prata e leva o cobre pra dentro da terra.

CLÁUDIA LIMA: Essa senhora era linda, teve filhos.

CESSY: Teve sim, ela tem bisnetos.

CLÁUDIA LIMA: Engraçado essas fotos, a senhora sabe de onde elas foram tomadas?

CESSY: Essas fotos.. assim.. porque meu pai também me contava. Minha avó senhora agradava muito ele e ele a ela. E foi uma pessoa que caiu no coração , porque ela tinha ele como um presente de xangô. A pessoas acham que eu sou folclórica, eu não suporto a palavra folclore. Eu falo o que ele me contou. As pessoas querem colocar coisas na minha boca que não é verdade.

CLÁUDIA LIMA: As assim, ele chegou a orientar como ela devia ficar, ou algo assim ou foi coisa natural?

CESSY: Era naturalmente..

CLÁUDIA LIMA: Porque eu vejo ela em algumas fotos sozinhas, né? Como outras fotos que ela tá sozinha.

CESSY: Ele tirava várias, e eram aparentemente parecidas. Ele fazia muitas e escolhia algumas. E ela botava quem ela gostava perto dela.

CLÁUDIA LIMA: E ele tinha assim uma foto na cabeça dele do jeito que ele queria ou não? Sabe me dizer como ele trabalhava?

CESSY: Não. Eu sei que ele botava a roleflex na altura do estomago, e saia. Quando era convidado ou chamado, ele fazia o máximo possível de fotos. Tem fotos que a pessoa pensa que é de uma coisa só .. mas não é não. Depois que ele revelava ele olhava o que ele tinha. Eu fiz uma (...) no Senegal, e eu comecei a olhar, olhar, era tudo numerada, aí eu descobri que tinha muito griolo e tá contando história, o griolo. Mas eu descobri porque tinha mais de dez. E a gente vai observando um por um (...)

CLÁUDIA LIMA: Mas o que que a senhora acha, elas estão confortáveis nessas poses dela?

CESSY: Elas são como são, naturalmente.

CLÁUDIA LIMA: Hum.. são assim mesmo. É porque essa parece ser mais ‘trancada’...

CESSY: É porque essa nasceu em Itaparica, e aquela outra em bonfajá, então essa nasceu no culto de egum, ela fez santo com 6 anos. Elas aí tão muito jovem talvez 14 ou 15 anos e eram mais fechadas ainda. Aí depois com 6 anos, tira ela da ilha e tras pra cidade . Ditinha que não sei com quantos anos fez acho que com 12.

CLÁUDIA LIMA: Faz santo como assim com 6 anos? Tão novinha.

CESSY: Por exemplo se a mãe tiver grávida e a mãe fizer orixá, a criança que nascer já fez.

CLÁUDIA LIMA: E como é isso, ser filho de santo, é .. não é qualquer pessoa que pode ser, não é isso?

CESSY: Todas as pessoas são filhos de Deus, todos.. mas assim é quando você fazer a iniciação para um determinado orixá. É isso.

CLÁUDIA LIMA: Então ser filho de santo é aquele que foi iniciado pra algum orixá.

CESSY: Quer dizer, pessoas que cultuam orixá como eu, são pessoas que cultuam porque foram iniciadas, tem pessoas que cultuam orixá e não foram iniciadas, apenas respeitam, são simpaticantes.

CLÁUDIA LIMA: E esse senhor aqui nas fotos de VG. Quem é esse senhor aqui? Essa daqui tá na fundação Pierre Verger.

CESSY: essa foto se eu não me engano, tem referencia no livro 'nota sobre culto de orixá e vudu', eu acho que ele era um (...) um homem que jogava.

CLÁUDIA LIMA: Mas e ele assim de paletó e gravata? Apesar de que ele estava em seu ambiente de trabalho. Todo mundo se vestia desse jeito?

CESSY: Tinha pessoas que sim...

CLÁUDIA LIMA: Mas as pessoas que se vestiam assim, não era aquelas que tinham uma certa ascensão social?

CESSY: Se a senhora ver fotos do carnaval de 40 a senhora vai como com as pessoas estão vestidas no bonde. Hoje se vestem como mulambo... havaiana.. cada pessoa se veste de acordo com seu tempo...

CLÁUDIA LIMA: E esse aqui era um objeto religioso? Parece que tinha um calendário atrás..

CESSY: esse não sei dizer.. mas a senhora veja, este homem de terno e gravata, isso aí era no pelourinho. Ele foi comprar um caixão.. a senhora ver que ele tá arrumado direito. Todo mundo arrumado.

CLÁUDIA LIMA: Eu lembro que não era só o branco que se vestia,

CESSY: Meu pai era negro e deixou mais de '30 pé de linho. Linho branco, linho caqui, tipo caqui, linho creme, linho verde, tudo masculino. A senhora sabe o que é camisa de palha de seda? É fosca com a aquele fiozinho brilhante. Meu pai tinha tudo isso... não sei quantos chapéu, cada mão um anel. Era tudo assim.

CLÁUDIA LIMA: Era a elegância... olha esse casal, que bonito né? E ele como era ele?

CESSY: Bem nigeriano, meu Deus do céu, sem mistura nenhum, parece que não tem. Era negro na cabeça, face..e ela com o cabelo todo feito, botava um enchimento aqui, essa foto aqui.. de quando ele começou a fotografar...

CLÁUDIA LIMA: A gente pode dizer que nesse início do trabalho dele, de busca, de fotografar, ele procurava um negro em sua ascensão ou o que que ele procurava nessas fotos assim?

CESSY: Porque.. as primeiras fotos que ela faz de negro, a senhora sabe que é lá na.. nas colônias. Os franceses da África, né isso? Aí quando ele começa a fotografar ele começa a ver semelhanças. Ele leu o livro de Jorge Amado, jubiabá, ele ler aquilo e vê os personagens todos, e depois que ele entra no cofanjá, ele vê e ouve coisas que ele tinha ouvido na África. Ele volta a confirmar, ele vai em muitos lugares. Mas só depois que ele chega aqui que ele começa a fazer, quando nasce, vai nascer a tese dele de doutorado. Então, ele começa a notar semelhanças, ele vai trabalhar com toda semelhança de costumes e tudo que ele vê lá ele faz praticamente, ele observa aqui.

CLÁUDIA LIMA: Então aquela realidade no início que ele vai fazer são essas fotos que, vamos dizer que são do início dele aqui em Salvador.

CESSY: é... Nos estudos dele e daí ele começa a observar o negro lá e cá!

CLÁUDIA LIMA: E depois que ele vai entrar com a questão da matriz mesmo, da ancestralidade...

CESSY: isso, da ancestralidade. Ele começa a ver as pessoas vendendo na rua, ele vê aqui uma nova África. Então ele tem que mostrar. É como eles chama: o negro no novo mundo. A partir

dos anos que ele chega ele começa a observar e é interessante que depois que ele chega, consegue identificar uma porção de coisas dessas na África. Eu mesma vi ele trazer gente do “Benan”, a família Sacramento, ele leva na Liberdade e identificam uma porção de gente da família..

CLÁUDIA LIMA: Que bonito! É um reencontro, né?

CESSY: Um reencontro. A família Sacramento eu vi ele levar. Teve outra família também que ele levou. Levou a moça na casa que tinha a foto da família no “Benan”. Isso eu acompanhei. Eu vi ele trazer pessoas com o sobrenome de Brasil, várias e ele levava as pessoas pra explicar onde tinham famílias, muita gente no bairro da liberdade.

CLÁUDIA LIMA: Mas e o casamento? Esse é um casamento religioso católico. O casamento afro ele é diferente?

CESSY: Totalmente diferente! Primeiro havia negros de status que não queriam ouvir falar em orixá, como é até hoje. Eu tinha 2 tios eram feitos de orixá quem nem podiam falar com a minha avó que eles eram. E quando ela ia na casa deles, tinham o quarto fechado.

CLÁUDIA LIMA: E me diz uma coisa, os dados do IBGE que eu investiguei mostra o seguinte, que 80% da população baiana ou de Salvador mais especificamente, vai aos candomblés, alguns são iniciados, como a senhora mesmo falou, outros são simpatizantes, mas, quando a gente foi ver os dados do IBGE me surpreendeu que não tinham dados do candomblé. Só tinham católicos, cerca de 61% se declaram católicos, outros se declaram espíritas, outros adventistas, protestantes.

CESSY: Tinha umbandista?

CLÁUDIA LIMA: Não... e outros sem religião. Me surpreendi com isso, sinceramente ou estou vendo os dados errados ou preciso ver outros dados, mas isso não existe! Uma religião consagrada e não ver as pessoas se declarando do candomblé deve ter alguma coisa errada nisso. E aí me surpreendi com isso, a gente vê determinadas coisas que a gente não entende o que pode ser, ficamos até frustradas pra defender o negócio.

CESSY: Devem ter vergonha né? Já que é tão discriminada

CLÁUDIA LIMA: Tem o espiritismo também. É de religião europeia?

CESSY: Não. Eu falo pra senhora que tem 2 manifestações: eu não sei se aquela que aconteceu (...) a primeira manifestação é a da mesa, a senhora sabe? Aquilo foi EUA. E tem Allan Kardec um pouco diferente, já é de outra forma. Uma europeia e outra norte-americana. E depois eles começam a desenvolver determinadas (...) tanto de Alan Kardec como, a senhora já viu? Trabalham com espíritos e com psicografia. E a mesa já é uma outra forma espiritual de movimentos, é meio complicado aquilo. Era muito usado, eu trabalhei em uma escola, e era fim de ano, e os meninos perguntavam se eu acredito, eu disse que sim, acredito. Mas isso é uma coisa muito séria e que não se deve brincar com isso. Coisas ligadas a espírito não se brinca. Só usa isso quem sabe respeitar. Ok! As meninas foram fazer simplesmente o do copo, aí descobriram quem ia passar de ano, quem ia ficar em segunda época... e isso tudo por lá, der repente veio tudo com olho grande assustadas: “Cissy você não sabe o que aconteceu, a gente teve uma porção de resposta”. Eu disse: “você acham que foi positivo?” “Foi mas você não acredita quem tava falando. “Quem foi?” “Satã” Então são crianças e não entendem. Por exemplo aqui entre mim e você tem uma porção de forças pra lá e pra cá. Essas manifestações era feitas mais por gente branca, mas em reuniões familiares e só depois que começou aquela história de espíritos indígenas: cantar, começou a manifestar espíritos de pretos velhos, e aí começa. Dizem que a umbanda foi criada nos anos 30. E essa mesa que fala foi lá do século IX, mas a umbanda foi nos ‘30’. As a senhora sabe que isso é Rio de Janeiro, a primeira roda de candomblé com documento é 1830, que é a casa branca, depois o gantoá 1835 e depois apopô afonjá, RJ 1895.

CLÁUDIA LIMA: Esse “apopô afonjá” não é daqui não? 1895, o mesmo que RJ?

CESSY: É o mesmo! Só que o daqui ela faz aquela casa somente em 1910. No RJ era outra situação social.

CLÁUDIA LIMA: Então essa aqui é mãe e filha?



CESSY: Avó e neta. Mas aí eu vou lhe dizer, aí não é a igreja do Bomfim não.

CLÁUDIA LIMA: Mas tá escrito lá: Bomfim.

CESSY: Para mim, é Conceição da Praia.

CLÁUDIA LIMA: E essas grades aqui, também tem lá? E não é na Lavagem não? Olha, aqui tem uma vassoura.

CESSY: Cortejo da Conceição que sai da Conceição para a Lavagem do Bomfim. A senhora entendeu agora?

CLÁUDIA LIMA: É a festa do Bomfim, mas na Conceição.

CESSY: Na Conceição da Praia, elas ficam sentadas no degrau, esperando o momento.

CLÁUDIA LIMA: O momento da saída do Cortejo.

CESSY: Agora existem fotos de Verger que a senhora vê a igreja aberta e as mulheres lavando lá dentro. Mas depois fecharam e não deixaram mais.

CLÁUDIA LIMA: No início da tradição mesmo são elas lavando lá dentro até a festa.

CESSY: Você observa que ele chega em 46, e o acontece, ele fotografa todos os anos e você começa a diferenciar: tem roupas de cor, depois só roupa branca, ele vai crescendo, o culto vai crescendo.

(passa a foto)

CLÁUDIA LIMA: E isso é... você quer que eu diga onde é?

CESSY: Contorno, rio Vermelho?

CLÁUDIA LIMA: Não. Monte Serrat.

CESSY: Ah sim, é porque tinha saveiro. E alí, essa construção...

CLÁUDIA LIMA: Essa praia aqui é em boa viagem.

CESSY: E lá também tem um Forte. (...) É brincadeira? Ele faz a foto do Elevador, tá vendo? É um submarino, olha pra aí? É muito antigo! (...) e essa missa aqui, sabe que missa é essa? Vou lhe dizer: missa da terça da benção. Né Não?

CLÁUDIA LIMA: Santa Bárbara.

CESSY: É isso mesmo, mas é feita na igreja do Pelourinho. Na igreja do “fusário” bota vermelho e branco. Quer dizer, não pode dizer que não vai dar a benção né? E também aqui tá na hora de dá abará e acarajé pro povo.

CLÁUDIA LIMA: E aqui tem docinhos também! Tá misturado.

CESSY: É porque dá as duas coisas. Abará é de oxum e acarajé que é de iansã. A pessoa tira a promessa e faz.

CLÁUDIA LIMA: E essa pessoa aqui? A senhora acha que ele está triste? Essa é a cara dele mesmo? Como era ele?

CESSY: Não, tá normal. Caymmi era um amor.

CLÁUDIA LIMA: Desde muito nova ele era assim?

CESSY: Eu o conhecia de muitos anos, mas não conversava com ele, porque ele era autoridade. É assim, no candomblé é assim. Quando ele foi pro candomblé eu era criança, ele chega no bofanjá em 47 e eu tenho 7 para 8 anos.

CLÁUDIA LIMA: E ele não tá triste?

CESSY: Não. Ele tá com a cara de “tirando onda” (risos).

CLÁUDIA LIMA: Ele sabe que está sendo fotografado?

CESSY: É... ele é um barato!

CLÁUDIA LIMA: Não era ranzinza não? Porque tem cara de ranzinza.

CESSY: Não, porque velho era a forma dele, o santo dele era jovem. Ele era jovem.

CLÁUDIA LIMA: Ele foi batizado com xangô?

CESSY: O orixá dele era orixá “o guia”, é um oxalá muito jovem, adolescente, jovem guerreiro. Era um jovem no corpo de um velho.

CLÁUDIA LIMA: Ele tinha uma postura respeitosa. Ele nunca casou nunca teve ninguém assim?

CESSY: Ele olhava pra mim, ele tinha os olhos bem azul, ele dizia assim: eu sou seu pai. Eu dizia “sim mau pai, bença meu pai”.

CLÁUDIA LIMA: A senhora chegou aqui em 70, a senhora tinha que idade?

CESSY: E 70, eu cheguei aqui com 30 anos. Mas eu conhecia ele do Rio. Ele era muito conhecido, tinha uma pessoa muito amiga dela, eu era muito jovem,

CLÁUDIA LIMA: Olha essas aqui que a senhora tinha me falado, mas essas são de Gondim.

CESSY: São mais modernas, né? São as meninas tirando esmola para São Lázaro, que é um (...) e aqui fica a pipoca dentro do balaio.

CLÁUDIA LIMA: Só tem pipoca então é um balaio leve. E aqui é o que?

CESSY: Coisas de omolum, são assentamentos. É a roupa dele. E geralmente tem uma terceira pessoa, ela tem uma bolsa pendurada que não dá pra senhora ver, ta vendo aqui a ‘tira’? tem uma bolsa. Aí, quando a gente dá a esmola ela dá a pipoca. Esmola em dinheiro, qualquer valor. Tirando esmola pra fazer a festa. Isso tem não sei quantos anos e aquele cidadão que você viu a foto perseguiu esse povo. E aí o povo se escondia pra outro lado.

CLÁUDIA LIMA: E ela esta vestida com trajes tradicionais.

CESSY: tradicionais, tudo direito.

CLÁUDIA LIMA: E esses panos?

CESSY: Panos da costa e ojás.

CLÁUDIA LIMA: E ela tem um semblante tão meigo.

CESSY: Elas estão arrumadas direitinho, pois é dia de sexta-feira e estão de branco.

CLÁUDIA LIMA: Aqui a senhora conhece essa cerimônia aí?

CESSY: Essas cerimônias são das rezadeiras.

CLÁUDIA LIMA: Olha só, os trajes deles, me lembrou, logo que eu fiz essa foto, porque eu também não conheço essa cerimônia, pensei que elas eram muçulmanas

CESSY: Mas isso aí, são tradições que eu não conheço, não gosto desse negócio. Isso tem bem uns 300 anos viu... É na igreja do passo, né?

CLÁUDIA LIMA: Passa pela igreja do passo. São coisas do cristianismo, né? Tem um Cristo ali.

CESSY: Minha senhora, essas coisas tem sempre outras coisas atrás das cortinas. Eu fui fazer um trabalho em Recife-Olinda, fiquei 4 dias trabalhando. No ultimo dia tinha sido convidada para a estrela brilhante, aí fui me bater, água fria eu acho, quase que meu joelho solta. Quando eu cheguei la, tinha uma energia... e quando eu peguei aquelas bonecas, meu Deus...

CLÁUDIA LIMA: Era energia boa ou energia ruim?

CESSY: Era energia negra, energia africana mesmo. Às vezes a pessoa.. isso é só pra quem sabe mesmo. Pensam que é uma coisa simples ao olho do leigo. É como a senhora tá vendo aí. Mas, de traz disso tem sempre uma outra coisa, que era a única forma de se expandir de se guardar usando ‘outras’. Tinha uma mulher em Recife, chamada Abadia. E essa mulher, a casa dela era frequentada por pessoas muito chiques, muito cheias de dinheiro de Recife. Tinha uma mesa de só gente importante, tinham umas cortinas, portas, tudo muito bonito, tudo muito bem arrumado. As pessoas muito bem vestidas mas ela dizia que as pessoas viam mas não enxergavam. Eu não gosto nem de falar muito disso, mas a mulher tinha uma força... essas coisas a pessoa mexe com energia, sabe? E aí quando mexe uma vez tem que mexer sempre, porque isso são coisas muito fortes, então...

CLÁUDIA LIMA: E é o que tem por detrás disso né? Energia. Mas não é energia cristã não né? Energia católica.

CESSY: Pode ser aquilo que vocês chama, é (...) “verônica” isso aí, ele botam tudo aquilo ali (...) se torna uma coisa de promessa de prometimento. Porque assim, se a senhora invoca uma coisa numa pedra aquela coisa fica ali. Veja que tem mágicas que todo mundo quer botar a mão, e diz que acontece até. Eu acredito sim, e dizem que é coisa feita pelo homem né? E é muito complicada esse negocio de religiosidade e energia é uma coisa muito viva. Então as sociedades

secretas que a senhora sabe muito mais do que eu, que tem segredos, que tem isso, que tem aquilo, que tem aquilo outro. É por isso que diz que a gente vê uma coisa e por trás tem outra e a pessoa tem que respeitar todos. Tem coisas que realmente eu não chego perto, é muito pra mim. E aí quando aquilo não leva pra frente, morre com aqueles últimos. Certas tradições passam de mãe pra filho, aquelas coisas. Eu nunca mais vi a “matraca”.

CLÁUDIA LIMA: Eu vi há mais de 10 anos, uns 14 anos. Lá em Rio de Contas, semana santa...

CESSY: Aqui embaixo tem a revista cruzeiros dos anos 40 se a senhora puder olhar lá, a senhora vai ver o que: uma cerimônia feita em Minas, onde as pessoas passam em cima do fogo. (...) mas só homem, é um trabalho que só homem faz e prepara o filho, e ele segura a mãozinha pra passar em brasa viva. É uma coisa deles, Cissy nunca quis saber o que é. Se a senhora chegar dia 14 de julho na minha roça as 8, 9 horas da noite a senhora vai ver uma cerimônia onde a senhora vai ver um prato com umas 20 pessoas em transe e a senhora vai ver 20 pedaços de fogo no prato e vai ver as 20 pessoas colocando a mão e engolir.

CLÁUDIA LIMA: Fogo?

CESSY: Claro! E fósforo porque a senhora vai ver a pessoa acendendo aquilo. Agora, eu vou saber o que é? Eu sei que é fogo, eu vou abaixar a cabeça, não quero nem ver. A senhora se apavora, mas todos estão em transe. Então a gente não vai procurar saber né, o por que. São coisas, cerimônias que existem.

CLÁUDIA LIMA: A senhora já entrou em transe? Isso não é uma coisa complexa pra quem é do sacerdócio.

CESSY: Oxente. Ah, o transe não é só pra quem é feito, o transe é pra qualquer pessoa, depende da sua sensibilidade. Eu já vi coisas por esse mundo que eu ando, que nem é bom falar.

CLÁUDIA LIMA: E aqui a senhora quer que eu passe?

CESSY: Que coisa, a miséria humana. É interessante o contraste. Ali tem algo que não estou enxergando bem, parece algo da ultima ceia. São musicas, bandas, morador de rua. E esse é o expresso metropolitano? Ele faz o expresso entre Salvador, Camaçari e Simões Filho, esses lugares bem distantes.

CLÁUDIA LIMA: E esse daqui é o viaduto Politeama

CESSY: Então, ele tá chegando, tá subindo, deve ser uma foto recente, moradores de rua, continua escravo, continua sem teto, continua do mesmo jeito. Desde que chegamos aqui, não todos, mas ainda tem muitos. Tem muito o que mudar...

CLÁUDIA LIMA: E essa de 2 de fevereiro? De Iemanjá. Preciso ir nessa festa.

CESSY: De Iemanjá, isso mesmo. Todo ano eu vou, graças a Deus.

CLÁUDIA LIMA: E aqui eles estão dando os presentes e ela tá esperando alguma coisa? Eu acho ela tão bonita, parece a própria Iemanjá.

CESSY: Ele tinha uma arte muito linda. Era pintor, loiro de olho azul, era do bofanjá, brasileiro, baiano, mas era muito loiro, olho muito azul, bonito.

CLÁUDIA LIMA: Era o Cravo Neto?

CESSY: Não. O Mário Cavo Neto eu conheci. Diga quem é? É artista. Ele tem uma foto tirada lá em cima, na cidade alta, tem oxossi, oxum e oxum como (...) ele fazia cada anjo bonito, tudo muito ligado ao estilo barroco Mas era muito lindo esse homem, era do bofanjá, era até de oxum ele. Eu conheço as obras dele. Olha os alagados lá no fundo, tem muita barraca

CLÁUDIA LIMA: Essa daqui foi a que eu lhe perguntei, mas a senhora descobriu o que é? É uma escultura do mestre Didi em homenagem a ancestralidade. Uma pomba voltada para Salvador, e a outra voltada pra África.

CESSY: E aqui é o obá. Aquilo que maca território.

CLÁUDIA LIMA: O opó! E é isso aí, já está na hora do seu almoço. Tem essas aqui de Adenor Gondim quando era mais jovem.

CESSY: É..a senhora olha alguma outro livro que te falei.

CLÁUDIA LIMA: Obrigada, amei muito a entrevista.

### ANEXO 3

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado (a) Sr./Sra:

Sou professora da Universidade do Estado da Bahia e estudante do curso de pós-graduação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve em Portugal. Estou realizando uma pesquisa para minha tese de doutorado sob supervisão da professora PhD Ana Isabel Soares cujo objetivo é discutir a fotografia enquanto objeto teórico e estético, trazendo à tona a figura do fotógrafo-narrador como estruturador da estética narrativa na contemporaneidade. Sua participação envolve entrevistas, que serão gravadas se assim você permitir. A participação nesse estudo é voluntária e se você decidir não participar ou quiser desistir de continuar em qualquer momento, tem absoluta liberdade de fazê-lo.

Nos comprometemos na edição e na publicação dos resultados desta pesquisa, a uma rigorosa observância quanto a não interferência ou alteração das respostas por você apresentadas. Mesmo não tendo benefícios diretos em participar, indiretamente você estará contribuindo para a compreensão do fenômeno estudado e para a produção de conhecimento científico.

Quaisquer dúvidas relativas à pesquisa poderão ser esclarecidas por mim pessoalmente, por e-mail: [claudiaalima1969@gmail.com](mailto:claudiaalima1969@gmail.com) ou pelo telefone 75-981033113.

Atenciosamente,

---

Cláudia Albuquerque de Lima Q. Costa  
Profa. Assistente DE da Universidade do Estado da Bahia/ Campus V  
Doutoranda em Comunicação, Cultura e Artes pela  
Universidade do Algarve/PT  
Matrícula UNEB nº 72.400156-2 Matrícula UALG nº 51153

-----

**Consinto em participar deste estudo e declaro ter recebido uma cópia deste termo de consentimento.**

---

Nome e assinatura do participante

---

Local e data